BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO · ROMA
ANNO IX - NUMERO 4 - GIUGNO 1948

Sommario

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 71.397 — 755.591 — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia: L. 2500 (10 fascicoli mar.-dic. 1948) - Estero: 3750 — Un numero L. 280 - Un numero separato il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO IX - NUMERO 4 - GIUGNO 1948

Intorno alla critica

Arrivato ultimo, tra le espressioni d'arte, il cinema viene considerato dapprima come un giuoco, poi come un'industria, ma ancor oggi non già come un'arte. Piú di una volta e fin dai tempi andati, si riproposero canoni estetici riguardo al film. Sorse la critica, indagando dapprima sui valori d'arte al cinema attribuiti, al film aggiunti o in esso inseriti dal di fuori, espressioni e modi di altre arti. Vi si contrapposero le tendenze e le considerazioni a proposito di un cinema puro ed assoluto. Ma sempre sia in un caso che nell'altro, si trascurò di considerare il film nella sua intima struttura, nel suo specifico linguaggio. Tale comprensione del linguaggio cinematografico da parte del critico può essere formata non tanto vedendo come si allestiscono i film, quanto, nelle sala di spettacolo, indagando sul film realizzato, sulla struttura e sui modi figurativi, ritmici, narrativi, in una parola espressivi.

E come rari sono i film realizzati sul piano dell'arte, ovvero con metodi che consentano poi una valutazione soprattutto estetica, cosí difficile fu ed è per la critica cinematografica porsi su un livello elevato. La stessa terminologia cinematografica non riesce a tutti gli spettatori accessibile. Per cui il critico ancorché provveduto, è indotto piuttosto a raccontare la trama del film, a dare un'indicazione circa l'appariscenza della protagonista che a parlare di inquadrature, sequenze, ritmi di montaggio.

E come la realizzazione di un film è il piú delle volte sollecitata da fatti e volta a scopi tutt'altro che artistici, ma rispondenti ad esigenze di indole economica o politica, tali esigenze si riflettono nelle direttive della critica, la quale non risulta pertanto vera critica, ovvero si risolve in espressione pubblicitaria.

Cosí, relegata la critica cinematografica all'ultimo posto, per esempio, nell'ordine degli spettacoli nelle recensioni sul quotidiano, sopraggiunta l'opportunità da parte dei giornali (sia pure per le esigenze commerciali e pubblicitarie cui s'è accennato) di inserire anche la critica dei film tra quelle degli altri spettacoli teatrali e musicali, tra le recensioni dei libri e le relazioni sulle mostre d'arti figurative, si trattava di affidare l'incarico a questo piuttosto che a quello. E come vi furono critici cinematografici i quali un po' alla volta si affidavano alla terminologia di un nuovo linguaggio, vi furono nello stesso tempo critici o meglio recensori che alternavano

la recensione di un film a quella di uno spettacolo sportivo, adoperando per quella la terminologia di questo.

Parve assai facile poter vedere e giudicare un film, specie se la recensione doveva corrispondere ad esigenze diverse da quelle artistiche. L'attenzione e la lunghezza della recensione del film doveva essere e tuttora è, per disposizioni della direzione e dell'amministrazione del giornale, proporzionale all'ampiezza del talloncino pubblicitario che annuncia il film di novità.

Chiunque, si pensò, avrebbe potuto diventare critico cinematografico; quantunque il designato dovesse poi trovarsi di fronte (ove fosse provveduto di una coscienza che gliele facesse per lo meno intravvedere) a serie difficoltà nella interpretazione della struttura e della forma del film; nella comprensione dell'opera d'arte, insomma. Nei casi migliori il critico si valse della sua esperienza di critico letterario per giudicare ed analizzare il film come un romanzo, teatrale per vederlo e ascoltarlo come un dramma, d'arti figurative, per esaminarlo come un dipinto nei suoi valori plastici e figurativi, sportivo, per considerarlo come un divertimento, per studiare il fenomeno che attirava, alla stregua di una partita di calcio tanti spettatori. (Del resto, la Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, non nacque appunto in base ad analoga considerazione?).

Ma la critica cinematografica venne in ogni modo affermandosi; i libri di estetica del cinema e di esperienze sul cinema, contribuirono a tale affermazione. Non mancarono critici specializzati nell'esame di un film. E ci si accorse quanto la critica di un film fosse piú difficile che quella di un dipinto o di un romanzo.

Le ragioni sono molte, e le difficoltà aumentano per il critico del quotidiano che ha, rispetto al pubblico, una responsabilità maggiore. Se infatti il critico del periodico può valersi della possibilità di vedere ed esaminare l'opera piú di una volta, questa opportunità è quasi sempre negata al critico del quotidiano che è costretto magari a vedere fino a cinque film in un giorno, e vederne qualcuno da metà, o da tre quarti; le condizioni di visibilità delle sale cinematografiche non sono sempre le migliori, vuoi in generale, vuoi in particolare. Non riesce davvero facile istituire confronti con film dello stesso regista del film che ci si accinge a recensire; per la nota mancanza di cineteche, mancanza dovuta a quel furore di distruzione delle opere cinematografiche che prende i commercianti di film.

A queste difficoltà, a queste inesatte e false interpretazioni, il critico ha da contrapporre la sua coscienza professionale. Molto spesso peraltro accade di notare da parte dei critici giovani un senso di improvvisazione davvero non encomiabile, una disinvoltura nello sciorinare errori su errori. E' ad una coscienza critica, alla formazione di essa, alla necessità di tale formazione, che vogliamo far porre attenzione. E questa ci sembra appunto la sede piú adatta.

Bianco e Nero

Poetica del film

Il film è una nuova forma d'arte, la cui esistenza dipende da una invenzione meccanica. L'apparato del cinema si sviluppa soltanto nell'ultimo decennio del sec. XIX. Nei suoi appena cinquanta anni quale mezzo popolare di divertimento, la meccanica del cinema ha sviluppato un'enorme evoluzione, ogni modifica sollecitando l'artista a nuove e piú complesse applicazioni stilistiche. L'estetica del film muto si andava affermando allorché il suono cominciava ad acquistare importanza commerciale per i suoi effetti sul pubblico. Il cinema a colori con i suoi varî processi (dal *British Kinema colour* del 1908 ai *Tecnicolor, Kodachrome* ed *Agfacolor* di oggi) ha offerto vantaggi estetici sull'immagine in bianco e nero, tuttora solo embrionalmente sviluppati. Messi da parte e tenuti indietro dalla necessità sempre presente di servire le richieste commerciali della produzione e delle vastissime masse di spettatori, che il cinema richiama in tutto il mondo, si comprende facilmente perché gli artisti del cinema dimostrino solo ora al pubblico provveduto di discernimento, come a giusta ragione la loro arte debba essere considerata altrettanto seriamente che le arti figurative e la narrativa. E' ad un tempo vantaggioso e svantaggioso per il cinema dominare un pubblico di 235.000.000 di persone la settimana. Il cinema attira l'attenzione popolare in misura incommensurabile rispetto a qualsiasi altra forma di arte narrativa. Tuttavia, dato il presente livello di educazione del pubblico, il grado di discernimento che ha prodotto i piú rari esempi di scritti psicologici nel romanzo e nel dramma o di espressione emotiva in poesia è impossibile trovarlo nel vasto uditorio internazionale, che va al cinema in massima parte per passare il tempo e null'altro chiede se non una bella parata di dive, uno sfoggio di colori, un intreccio emozionante con i personaggi convenzionali dei film di Hollywood. Mentre tali richieste sono probabilmente piú sane di quanto molti critici amino ammettere esse portano a fatti e a personaggi convenzionali che annullano il fine per cui sono stati creati, cosicché il cinema commerciale s'impantana nel suo stesso successo e vive solo per lo sfoggio di bellezza fisica e per la personalità delle dive. Secondo il punto di vista di un gran numero di persone la poesia non è altro che una ballata in versi, che accompagna il ritmo della danza e l'agile danzatore fin dentro lo spogliatoio.

Nei suoi cinquant'anni di vita il film ha avuto al suo servizio artisti ed attori piú raffinati che non abbia avuto il teatro. Molti uomini e donne, che senza di esso sarebbero stati i poeti del XX secolo, hanno trovato nel cinema il loro mezzo di espressione. Da essi ci viene il no-

stro diritto di parlare di poesia del cinema, sia che noi la troviamo nel movimento di avanguardia francese o che la cerchiamo piú ampiamente in un numero di film fatti in Russia dai Sovieti o dalla Germania prehitleriana o dalle piccole industrie svedesi e cecoslovacche o dall'America, dalla Francia e piú recentemente dalla Gran Bretagna.

L'applicazione della parola «poesia» è sempre ambigua anche quando essa sia applicata all'espressione d'arte letteraria. L'applicazione di essa a proposito di film significa ammettere che il cinema possa offrire momenti di intensa concentrazione emotiva allo stesso modo che esso offre svolgimenti narrativi di una certa estensione e presenta caratteri ricchi di umanità che illuminano l'esperienza della vita. Ciò implica che tale mezzo artistico è ricco e duttile nelle mani dell'artista, cui offre risorse espressive che ne solleciteranno lo spirito e l'ingegno. Implica inoltre che tali risorse non sono sfruttabili allo stesso modo che nelle altre arti narrative e che il film non è il semplice sostituto del dramma e del romanzo, ma un'arte con sue particolari caratteristiche per risvegliare il sentimento dell'artista e del pubblico. Alcune di tali caratteristiche sono ovvie e sono state frequentemente oggetto di discussione. Mentre il romanzo è una forma narrativa che dipende dalla immaginazione descrittiva dello scrittore che lavora per un lettore solo, il film narra per mezzo di una serie d'immagini fotografate, rappresentando il legame di azioni esteriori e mostrando lo sviluppo dei caratteri per mezzo di attori e dialogo. Viceversa il romanziere può narrare, se lo desidera, per mezzo del dialogo e della descrizione indiretta e il suo potere specifico consiste (come per esempio in Proust e Joyce) nell'analisi dell'essenza intima dei suoi personaggi, nella mente dei quali egli accede direttamente creandone egli stesso la struttura emotiva. L'abilità del drammaturgo consiste nel poter usare del dialogo come dell'espressione di un carattere e nel poter dominare il ritmo e la cadenza della sua narrazione dividendo il dramma in scene. Anch'egli dipende tuttavia dall'attore per porgere ciò che egli intende ad un gruppo di ascoltatori tenuti assieme dal legame comune del teatro. La relazione personale dell'attore con l'uditorio è di massima importanza nel teatro di oggi; poiché egli è là per concretare il contenuto del dramma mediante la sua presenza individuale. Tale legame non è ottenuto nello stesso modo del cinema, dove solo l'immagine dell'attore è presente. Nella parata divistica del film commerciale, il pubblico è assai piú portato ad identificare i suoi desideri e le sue aspirazioni con la vicenda rappresentata dall'attore. Poiché l'attore non è presente con la sua persona fisica, il suo distacco dal pubblico con la sua vanità nascosta, con il suo desiderio di fama e di personale successo, è meno apparente. Ciò fu osservato, per la prima volta piú di 25 anni fa, da D. H. Lawrence (in *The Lost Girl*) ed è diventato un luogo comune della critica di oggi, come pure un fattore di grande importanza nella valutazione dell'influenza sociale del cinema.

Il film deve la sua potenza attrattiva alla mobilità delle immagini

unita all'uso del suono; da ciò deriva la sua estetica. Dal miglior uso che fa l'artista di questi mezzi nasce la poesia, allo stesso modo che in letteratura la poesia si raggiunge col potenziamento delle parole usate per esprimere l'esperienza emotiva.

La base estetica del cinema muto consiste nello sviluppare la composizione mobile delle immagini fotografiche per ottenere una comunicazione viva dell'azione umana. La mancanza di suono costituisce un grande ostacolo e l'uso di titoli intercalati un grande impedimento allo sviluppo dell'azione visiva. Nei piú notevoli film muti i titoli hanno poca importanza e vengono usati solo dove assolutamente necessari a chiarire l'azione visiva. Alcuni film, pochi, furono realizzati senza sottotitoli affatto. La composizione mobile del film muto era duplice: primo la sezione del movimento per mostrarlo nell'immagine individuale; secondo la relazione e il ritmo della sequenza delle immagini raggruppate. Le possibilità del film muto furono per la prima volta validamente dimostrate in *Intolerance* (1916) di D. W. Griffith che seguì l'importante ma meno suggestivo *The Birth of a Nation* (1915). Si può dire infatti che le scene di Babilonia, magniloquenti e volgari, e gli attori portati a sostenere personaggi simili ad automi mimici, senza D. W. Griffith, poeta del film, avrebbero potuto rendere lo spettacolo pretenzioso e di cattivo gusto. Tuttavia l'assalto di Babilonia nel finale del film, alternato a tre altre azioni, che parallelamente raggiungono il punto piú alto di tensione emotiva in periodi diversi della storia, diviene un « tour de force » in grande stile con ritmo crescente, in cui un'immagine segue un'altra con un impulso che ha un terribile significato suo proprio, e con scene che mostrano ripetutamente, per tutto il film, gli effetti terribili dell'intolleranza sulla vita dell'uomo e nelle vicende della storia. Per questa ragione a giusto diritto il film è famoso ed esercita grande influenza sulla produzione cinematografica che doveva seguirlo nella decade del 1920.

La poesia deriva molto della sua linfa vitale dall'immagine. Per mezzo di paragoni giustapposti, l'osservazione diviene piú acuta e l'esperienza si chiarifica e si arricchisce.

« La nebbia viene su piccoli piedi di gatto. Essa siede guardando sopra il porto e la città sulle silenti anche e poi cammina via ». (*Fog*: *Nebbia*, poemetto di Carl Sandburg) (*). Lo scopo di Griffith — e ciò sarebbe stato eguale se egli fosse un narratore — era raggiunto allorquando poteva mettere lo spettatore in grado di prender parte diretta e viva alla vicenda della caduta di Babilonia. Il poeta comincia a fare le veci del reporter allorché l'emozione della fantasia partecipe è suscitata e lo spettatore viene personalmente trascinato nell'azione per mezzo della sua immaginazione. I punti salienti della poesia non sono raggiunti qui, ma è qui che essi possono avere inizio. Lo spettatore guarda; i valori emotivi dello spettacolo si con-

(*) The fog comes — on little cat feet. — It sits looking — over harbour and city — on silent haunches — and then moves on.

cretizzano e l'immaginazione si accende. Il sonetto di Wordsworth «Sul ponte di Westminster a Londra» è l'evocazione di tale emozione. Allo stesso modo Griffith dirigendo il flusso della nostra attenzione, dice: «Guardate questo, e poi questo, e questo ancora. Ora vedete come io scelgo, comprenderete poi come ciò fu e come io lo sento. Questa grande muraglia e gli uomini che da essa cadono, non è simile alla collina del Golgota, alle strade del massacro di San Bartolomeo, alla piattaforma della ghigliottina americana?». La giustapposizione è la piú semplice, ciascun episodio arricchendo il significato dell'altro. Il cinema, come la poesia, deriva la sua forza del paragone delle immagini e dalla rapida concatenazione delle idee attraverso la giustapposizione delle azioni umane.

Il cinema russo di Pudovkin e Eisenstein deriva la sua tecnica da Griffith. Anch'essi si interessavano ad idee concretate dai particolari dell'azione umana e del mondo mobile visivo. Il massacro sulla gradinata di Odessa nella famosa sequenza del film di Eisenstein *L'incrociatore Potemkin* (1925) è lo sviluppo della stessa tecnica, la selezione delle immagini e il ritmo della loro presentazione; cosicché certe idee, certe emozioni fanno presa sul pubblico. Il movimento caotico delle folle sparpagliate contrasta con le taglienti ombre statiche delle file di gradini; con la precisione dei movimenti di soldati fotografati in ogni minimo dettaglio; con il massacro organizzato, freddo e crudele; con i movimenti di azione scelti per essere trattati separatamente: la madre con il figlio morto, la bambinaia, il cui corpo ferito fa ruzzolare dai gradini la carrozzina del bambino, il movimento della carrozzina, intelligentemente legati al moto della sciabola che squarcia il volto di una donna. Qui l'enorme quantità di dettagli è introdotta per un effetto emotivo ed ideologico. E' l'uso emotivo del film per l'interpretazione della storia. Lo straordinario senso del ritmo e la scelta e composizione delle inquadrature determinate da originali angolazioni sí da determinare una specifica suggestione nello spettatore, si ritrovano ancora una volta nella processione per implorare la pioggia, nel film di Eisenstein *La linea generale* (1929), dove i contadini si inchinano dinanzi all'immagine sacra con ritmo che aumenta con l'aumentare della loro estasi e che culmina in una frenesia di movimento (moto dei corpi e moto creato artificialmente dal montaggio ritmico) mentre le bandiere ondeggiano e gli uomini e le donne si battono il petto in una supplica frenetica. In Germania l'impressione del macabro fu ottenuta mediante la composizione architettonica e dell'illuminazione della scena e la scelta di attori particolarmente fotogenici. Si veggano i film con Emil Jannings quali *Varieté* (1925), *Faust* (1926) e il primo film sonoro *Der blaue Engel* (1930) e i film di Fritz Lang, il quale si valse di una scenografia fantastica in *Destino* (1921) e creò il curioso spettacolo di *Metropolis* (1926). Nella maggior parte di questi film i cineasti si allontanano dalla realtà. Laddove molti registi e la media degli spettatori preferiscono nella rappresentazione fotografica una somiglianza superficiale con la real-

tà, è stato dimostrato dai primissimi film a trucco di pionieri come il francese Georges Méliès, che la capacità della macchina da presa di rappresentare il vero poteva essere sfruttata per introdurre lo spettatore nel mondo fantastico. La sovrapposizione delle immagini rende lo spettrale in modo piú verosimile e di maggiore effetto che non siano gli artifizî di illuminazione su un palcoscenico meccanizzato. La creazione di un'atmosfera sovrannaturale ottenuta non per mezzo di trucchi dozzinali costituisce la particolare tendenza del cinema tedesco nell'immediato dopoguerra e del cinema di avanguardia che si volge alla fantasia psicologica e al surrealismo nel tentativo di liberarsi dalla rappresentazione di una realtà superficiale. La particolare caratteristica del *Gabinetto del Dottor Caligari* (Robert Wiene, 1919) non consiste nel senso del ritmo ma nella stravagante suggestività delle immagini a due dimensioni di scenografie teatrali, disegnate nello stile espressionistico e nell'evocazione di un macabro mondo di follia ottenuto dalla mimica imitativa degli attori.

Fu durante il periodo del film muto, che il cinema fece un passo innanzi oltre l'uso delle scene patetiche e del modo di animarle per dare risalto allo stato d'animo di una particolare situazione d'un personaggio. In film come *Segreti di un'anima* di Pabst (1926) e *Il fantasma che non ritorna* (Mikhail Romm, 1929) sono inventate immagini che vanno oltre la rappresentazione della realtà attuale in uno sforzo di interpretare la sequenza di pensiero e di emozione. Nel film *Il fantasma che non ritorna,* il prigioniero, che attende di essere liberato sulla parola, ora siede, ora passeggia per la cella, e la sua mente, eccitata dal pensiero del suo ritorno in famiglia e fra i suoi compagni di lavoro, sembra evocare suo padre, sua moglie e i suoi compagni nella stretta cella, mentre egli si muove in meditabonda concentrazione finché ad un tratto scoppia in pianto e si getta sul suo letto. Si vede tosto una sua duplice immagine; una in cui egli è accasciato e l'altra in cui egli è addossato contro la parete della cella. Piú tardi quando gli sembra sia giunta l'ora della liberazione, appare un incessante crescendo di immagini di lui che corre a cercare il guardiano dietro le sbarre della cella, rappresentate in un clima di ansietà. In casi simili il regista, quale artista creatore responsabile, deve contare sul grado di concentrazione ed espressività mimica che può ottenere dall'attore. Per quanto la macchina da presa, posta a varie distanze, gli consenta di poter disporre di una grande varietà di « piani » e di « campi » di immagine, il regista deve altresí disporre di particolari espressivi del volto e del corpo che possono essere offerti soltanto da un attore abile e dotato di fantasia. Cosí è occorso nella recitazione di Mme Falconetti, nel film di Carl Th. Dreyer, realizzato in Francia, *La passione di Giovanna d'Arco* (1928) in cui l'intensa sofferenza del volto dell'attrice dà un senso d'angoscia nella lunga serie di « primi piani » che costituiscono parte essenziale di questo poetico film, frutto di una intensa personalità.

Il movimento di avanguardia usa la semplice associazione d'im-

magini per creare in maniera poetica uno stato d'animo soggettivo. *In Brumes Automne* (Kirsanoff 1928) appaiono le umide foglie autunnali, che cadono lentamente nell'acqua, quale sfondo alla tragedia di una donna che si uccide dopo che il suo amante l'ha lasciata, allo stesso modo che Pudovkin nella *Madre* adotta il ripetersi dell'immagine del ghiaccio che scivola lungo il fiume e va a frangersi contro il parapetto di un ponte quasi a simbolizzare la sconfitta della processione di lavoratori davanti alla cavalleria zarista. Ma nel film *La Coquille e le Clergyman* (Germaine Dulac, 1927) l'immagine va al di là della semplice associazione e diviene parte dell'azione stessa al modo di un racconto di sogno. Lo schema del simbolismo freudiano sollecita la creazione di film immaginistici che traducono i termini narrativi in termini psicologici. Il film di Buñuel e Dali *Un Chien andalou* è, in questo senso, sintomatico. La delicata suggestività di *Zéro de Conduite* e di *L'Atalante* di Jean Vigo è di netta derivazione dalla tendenza all'immagine pura, è anzi la più alta espresione di essa, i film essendo fra i piú commoventi sin qui creati.

L'uso del suono porta senza dubbio ad un aumento della potenzialità espressiva del film. Esso consente l'uso del dialogo e del commento (eliminando l'impedimento che i sottotitoli avevano sempre portato all'azione visiva del film muto); i suoni naturali offrono una maggiore impressione di realtà ad un mezzo artistico, come il cinema, che può ben rappresentare la superficie terrestre con i suoi rumori; la musica fa sí che il clima e l'atmosfera del film possano essere messi in evidenza e illustrati. Nell'ambito dello sfruttamento commerciale il cinema fa uso della novità del suono sottomettendo completamente ad esso il mezzo cinematografico. Certi film fra i primi del sonoro consistono quasi unicamente nel dialogo o nel canto e sono del tutto privi di interesse visivo: i personaggi parlano l'uno dopo l'altro semplicemente per ottenere un certo ritmo di effetto teatrale.

Gli artisti non furono soddisfatti. Clair in Francia, King Vidor e Milestone in America, Hitchcock in Inghilterra e Pabst in Germania furono fra i pochi che dimostrarono per primi la massima importanza del suono quale parte integrante dell'espressione del film, ma non predominante. Il suono doveva servire di ornamento dell'immagine visiva, dandole un significato che da sola non poteva mai raggiungere. La ben nota ripetizione della parola « coltello » in *Blackmail* (Hitchcock, 1929), l'uso del rumore del treno durante la colluttazione in *Sous les Toits de Paris* (Clair, 1929), l'uso di colpi leggeri durante le ultime sequenze della liberazione in *Kameradschaft* (Pabst, 1932), il nesso di subordinazione del discorso dall'atto del tagliare in *The Front Page* (Milestone, 1931) e l'uso di suoni naturali per sottolineare i valori emotivi della situazione durante la sequenza della palude in *Hallelujah!* (Vidor, 1930) cominciano a mostrare che il suono deve essere intrecciato all'immagine visiva in un'arte dove la prima attenzione del pubblico è sempre rivolta verso il quadro. La vista ha sullo spettatore un potere di attrazione molto supe-

riore a quello del suono, giacché l'esperienza visiva è un riconoscimento diretto delle persone e delle cose viste in movimento ed ingrandite sullo schermo in una sala oscura, mentre il suono ricevuto tramite l'orecchio deve essere riconosciuto e compreso, richiedendo perciò maggiore sforzo e concentrazione. E' luogo comune della esperienza artistica che il fare uso delle limitazioni di un'arte sia elemento importante della tecnica di essa. Il campo per tale esperimento è ristretto nel cinema commerciale, ma anche qui alcuni registi poterono usare il suono in modo immaginoso. Emerse subito il principio generale che qualsiasi specie di suono (discorso o suono naturale o musica) dovesse essere usato con parsimonia e che di tanto in tanto il silenzio completo potesse dar luogo esso stesso a forti effetti. L'immaginazione poteva lavorare sulla scia lasciata dal suono.

Uno dei primi film sonori russi *Il cammino verso la vita* di Nikolai Ekk (1931) esprime il dolore di una folla per mezzo del lento affievolirsi degli sbuffi di vapore che escono da una locomotiva che sta per fermarsi. Pudovkin nel film *Il disertore* (1933) fa sì che le automobili dei sonnacchiosi capitalisti siano controllate dalla polizia al suono di un walzer.

L'opera del compositore di musica per film fu riconosciuta come qualcosa di piú che una serie di armonie ad uso solo ornamentale. La musica poté divenire parte integrante di tutta la vicenda del film, come infatti la musica di Walter Leigh per *Song of Ceylon* (1935) di Basil Wright o quella di Prokofiev per *Aleksandr Nevskij* (1938) di Eisenstein o i motivi di Georges Auric e Maurice Jaubert per i primi film musicali di Clair, divengono un'interpretazione della essenza intima delle sequenze che hanno un accompagnamento musicale.

La poesia del cinema diventa piú complessa e piú ricca. La corrispondenza delle immagini visive col suono e del suono con le immagini visive sembra presentare sempre maggiori possibilità che artisti come Pudovkin, Eisenstein, Cavalcanti, Clair, Lang, Vigo, Rotha e Asquith usano con accortezza e sempre con maggiore semplicità.

Innovatori, come Orson Welles, producono una nuova specie di retorica del film, che rappresenta nel cinema una sorta di stile alla Walt Whitman o alla Carl Sandburg. Orson Welles con il suo stile cerca di eliminare nello spettacolo a carattere commerciale ogni forma stereotipata ma questo meraviglia ed irrita il pubblico in generale. Non meno accettabili sono *The Grapes of Wrath* (John Ford, 1940), *The Ox-Bow Incident* (William Wellman, 1943) e *The Forgotten Village* (John Steinbeck e Herbert Kline, 1944).

Film tutti, che sono espressione notevole del linguaggio artistico americano; anche quello fatto nel Messico, con il sentimento di simpatia che la sensibilità americana ha per la vita semplice. Frequentemente la loro narrativa nasce da un alto livello emotivo per giungere al grado di vera poesia, giacché la poesia comprende il valore essenziale di una parola o di un atto umano nell'ora della gioia o del dolore e lo rivela con calore non maggiore di quanto sia richiesto

da un giusto senso di euritmia. Ciò accade ripetutamente quando la madre brucia le lettere alla vista della distruzione della sua casa in *The Grapes of Wrath* e in *The Ox-Bow Incident* quando gli uomini ascoltano l'ultima lettera scritta alla moglie del contadino innocente, che essi hanno linciato o, in *The Forgotten Village,* quando l'obiettivo si muove lentamente, dai contadini del villaggio che danzano, al funerale del bambino, all'addolorato volto della madre pieno di espressione fatalistica che rivela una rassegnazione colma di tristezza. Tali momenti sono scelti da un occhio poetico, sempre vigile a cogliere l'attimo che può meglio illuminare l'insieme. Durante il periodo del film sonoro il cinema francese ha dato prova di una salda maturità emotiva e sebbene organizzato su una base strettamente commerciale, ha nondimeno prodotto un gran numero di film notevoli. Il cinema di creazione artistica in Germania fu distrutto da Hitler e quello americano dalla necessità di soddisfare le richieste di un pubblico internazionale piuttosto scadente, volte piú ai film sensazionali che a quelli intelligenti. Il cinema inglese, fatta eccezione per i documentari, ha raggiunto solo in questi ultimissimi anni un livello abbastanza alto. La qualità del film francese subì un temporaneo arresto durante il periodo dell'occupazione, ma i piú noti registi francesi avevano già dimostrato di possedere un raro senso di osservazione, sebbene in molti dei loro film migliori il dialogo avesse un posto eccessivamente predominante. Il cinema francese è notevole per la sua umanità e dipende quasi altrettanto dalla finezza dei suoi attori principali quanto dai suoi registi migliori.

I film di Jean Vigo sono unici per il loro valore poetico. *Zéro de Conduite* in immagini e scene di grande fantasia, che presentano problemi e stati d'animo di ragazzi in un orribile collegio; *L'Atalante* è costantemente liberato dai vincoli della realtà per dare maggiore rilievo, mediante le immagini, alle situazioni dei suoi principali personaggi. Il successo fu raggiunto da altri registi, principalmente per mezzo di uno stile realistico, che rappresenta la vita francese con verità e intelligenza; reso piú espressivo solo dall'intensità delle emozioni rivelate nei fatti e dal modo con cui vengono rappresentate. Tali film sembrano riassumere lo spirito della Francia anteguerra altrettanto fedelmente quando i drammi di Cekhov riassunsero lo spirito russo prima della rivoluzione. Essi hanno la poesia della realtà perché mettono sempre in rilievo i valori umani di ogni situazione, sia essa tragica, tesa, grave o seria. Tale trattamento è illustrato da film quali *La Femme du Boulanger*, *Le Jour se lève*, *La Fin du Jour* e *Les Enfants du Paradis* in cui non vi è eccesso di enfasi, non vi è retorica, ma finezza ed equilibrio nella regía, nella sceneggiatura e nella recitazione. E' raro notare nei film francesi una conclusione immaginata con tanta enfasi quale quella offerta da Malraux in *Espoir* (1939) che nell'uso trionfale che fa del movimento di masse nella rappresentazione degli individui nella processione dei feriti e nella musica di Honegger, è l'esempio piú vicino del film francese alla

struttura sinfonica dei russi. Piú caratteristica è la testimonianza di *Crime et Châtiment* (Chenal, 1935) dove si sente lo spirito della classicità greca nello sforzo di tenere lontano dalla schermo la violenza materiale, mostrando solo l'intensità emotiva; e quella del famoso finale di *La Bête humaine* (Jean Renoir, 1938) in cui la catastrofe del treno abbandonato in piena velocità dal macchinista impazzito, è lasciata all'immaginazione dello spettatore.

Solo di recente, dall'inizio della guerra e durante essa, il cinema britannico non documentario ha cominciato a mostrare un tale equilibrio e una tale maturità. Ciò si deve all'opera di alcuni registi il cui senso artistico, sopravvivendo al caos e all'incertezza del cinema commerciale prima della guerra, poté dopo essere sviluppato e raffinato.

L'esperienza degli anni di guerra ha dato alle coscienze un equilibrio che si manifesta in *The May to the Stars* (Asquith) e in *Brief Encounter* (Lean). Le emozioni, associate all'eroismo, sono rappresentate con successo in film come *San Demetrio London, Nine Men, The Silent Village, The Gentle Sex, We Dive at Dawn, Millions Like Us, The Captive Heart, Western Approaches* e *The True Glory*. Sebbene non si possa ritenere che tali film siano realizzati in modo poetico, vi sono in tutti momenti in cui gli aspetti prosaici delle relazioni umane rivolte a un fine comune sono trascesi e la luce della vita è rivelata, per mezzo di sensazioni emotive, altrettanto chiaramente come nell'opera migliore del tempo di guerra.

Il film è giovane, senza una tradizione sua propria, che gli conferisca quel grado di dignità di cui si valgono le altre arti nel caso in cui sia necessario per guidare l'artista in formazione all'adempimento del suo compito. Esso è poi un mezzo artistico di grande complessità tecnica ed il regista deve possedere la conoscenza di varie specialità tecniche se non vuole fallire. Egli è come un uomo a cui si chieda di suonare parecchi strumenti allo stesso tempo. Deve controllare un esercito di tecnici, che per quanto bravi essi siano nel loro ramo, possono non capire l'unità artistica che il regista cerca di raggiungere con il loro aiuto indispensabile. Egli deve essere un giudice intelligente e un critico del dialogo e della mimica, della scenografia, della fotografia e della musica. Tutte queste forze devono essere da lui dominate per un unico scopo: la creazione di una serie di impressioni che illumineranno, alla fine, l'immaginazione dello spettatore.

Invero le difficoltà del regista sono infinite; tuttavia il suo problema assillante rimane soprattutto quello di dover creare un'opera per un gran numero di spettatori, cosí da coprire l'elevato costo della produzione del film. Il lavoro del regista, quando ottenga buon successo, diviene parte di un gran movimento che serve a maturare la sensibilità emotiva e l'intelligenza di grandi masse di gente, di solito troppo restíe a venire incontro all'artista a mezza strada. Tale è il dilemma e la condizione suprema per il poeta del cinema.

Roger Manvell

Per un saggio sui rapporti fra letteratura e cinema

I.

L'arte del cinema ha il suo linguaggio particolare, il quale sarà tanto piú autonomo quanto piú avrà, per cosí dire, bruciato le esperienze, le soluzioni, le tecniche medesime delle arti preesistenti. Al confronto con esse il cinema sembrò nascere libero del peccato (o della virtú) originale della forma. Non esistono numeri chiusi sul suo cammino. L'elemento meccanico che condiziona la sua esistenza, gli offre nel contempo la libertà piú ampia per potersi manifestare. Gli apre addirittura — e forse il suo peccato originale è proprio questo — le frontiere dell'anarchia. Il cinema reca in sé il dono, enorme come la luce, del movimento. Cioè la possibilità non piú (o non soltanto) di trasfigurare o simboleggiare o imitare la natura, ma di rappresentarla fisicamente. La cinematografia è quindi la sola arte in grado di possedere totalmente la vita dell'uomo nella sua dimensione di spazio, di tempo e di luogo e nella sua immediatezza di gesto, di sguardo, di emozione. Per il regista, evadere da questa condizione significa, a mio parere, eludere la ragione alla ricerca di significati comunque extra-artistici: è come l'architetto che nel costruire una casa non tiene conto di coloro che dovranno abitarla. Similmente all'architettura, il cinema è la piú ineffabile delle arti, appunto perché ha l'uomo come misura unica ed insostituibile: l'uomo nella sua entità fisica di uomo. Sempre come l'architettura, il cinema è la piú logorabile delle arti, proprio perché è la piú esposta, la piú offerta all'usura sociale, succube, per cosí dire, del movimento (della vita) che la determina (1).

II.

Ed ecco: al di là di ogni conquista della tecnica, che servirà a rendere sempre meno imperfetto il racconto cinematografico, io credo che il valore artistico di un film sia sempre proporzionato alla sua

(1) E com'è che magari apprezzandone il valore estetico o il significato di riesumazione, non possiamo fare a meno di sorridere ai vecchi film, vecchi di appena trent'anni, di Mélies, ad esempio, o di Guerzoni, paragonadoli a quelli del piú commerciale dei registi d'oggigiorno, mentre i ruderi della Via Appia, i castelli medioevali, non ci destano ironia alcuna, ma addiritura ci inducono a riflettere sulle centrali elettriche, sui dogmi della Bahaus? La domanda non è né ridicola né falsamente ingenua. Io credo che ciò non dipenda soltanto da un'accelerazione delle immagini o da una facilità dei contenuti; non è soltanto,

potenzialità documentaria. Ancora come l'architettura, la solidità dell'opera cinematografica è in primo luogo garantita dalla profondità delle sue fondamenta scavate nel ventre della terra. Mi richiamo al suo mezzo d'espressione, l'obbiettivo: uno specchio, in definitiva. Il che significa che per il regista, la materia è già di per sé creazione; la sua formulazione è forzatamente anteriore all'atto creativo. La sua arte non gli permette di mutuare nulla di concreto dalle altre arti figurative, appunto perché il cinema non ferma la vita, non la eternizza cioè, non la commenta, bensí la svolge, la racconta, nel senso piú estensivo e meno intellettuale del termine. Credo, con questo, di avere scoperto le carte. Infatti, se l'architettura è la sua pietra di paragone strutturale, è ancora per parafrasi che il cinema le si accosta; i suoi veri rapporti (e nello stesso tempo, come dirò, il suo precipizio) è nella letteratura che il cinema li trova. Ripeto: arte apparentemente tutta figurativa, poco poco che ci rifletta, la cinematografia mi si presenta, criticamente, come la meno figurativa delle arti.

III.

Adesso le carte riprendiamole in mano, ed intendiamoci. La Tempesta di Giorgione è un film, è un film il Pietro di Arezzo, il Masaccio del Carmine, la Sistina, le Stanze Vaticane, il Giotto di Assisi e degli Scrovegni poi! Film sono i bassorilievi dei Pisano, i Prigioni, le Porte del Ghiberti. Sono film appesi a una parete e belli e girati, dico Carpaccio, Brueghel, Goya... Sono film, e tuttavia soltanto inquadrature, appunto. Sublimi, irripetibili, aiutatemi negli aggettivi, ma inquadrature. Cerco di spiegarmi: il loro cielo è quello puro, edificante ed espiativo, della Poesia, ove anche l'edonismo è umiltà e lo squallore è dovizia. Accendono il nostro spirito, lo opprimono o lo rasserenano, ci consentono di attingere forse la vetta piú alta dei nostri pensieri e sentimenti. Finchè la loro animata potenza ci trascende, e il tempo resta bloccato nell'immobilità dei loro gesti. Cosí, dalla loro sintesi che fulmina la storia, è nella cronaca disadorna dei fatti che noi finiamo col rifugiarci per sentirci vivi e concreti, per accompagnare la realtà del nostro sangue che goccia se ci pungiamo, per ritrovare il senso delle nostre passioni che ci aiutano a vivere. E' pur sempre dal confronto con qualcosa di contaminato e di imperfetto che traiamo la misura piú sensibile delle nostre imperfezioni. Ora, le leggende, i poemi cavallereschi, le novelle, i romanzi hanno via via rap-

voglio dire, per l'immaturità della tecnica cinematografica d'allora. È bensí, e soprattutto, a mio parere, perché fin dagli inizi, suggestioni extra-artistiche tennero il campo nella nostra arte; già fino da allora il cinema amava sottrarsi alla sua misura. Là dove questa misura era contenuta e la realtà umana invece di essere mistificata veniva presa di petto (sia pure subíta dal regista piú che obbiettivizzata dal suo occhio di vetro) questi acquedotti, questi ponti levatoi di celluloide hanno ancora il potere si afferrarci alla gola, di costringere a meditare a soffrire e gioire come le loro ombre ci additano dallo schermo. Rideremo a *Cabiria* non ad *Intolerance*, alle *Nozze del figlio del diavolo* ma non certamente alla *Corazzata Potiemkin;* sghignazzeremo forse alla serie dei *Topi grigi* che ragazzi ci accese la fantasia, ma *Metropolis* ci farà ancora trattenere il fiato.

presentato lo specchio piú accessibile che l'uomo — la infinita maggioranza dell'umanità — si è dato per accompagnare la propria immagine nello spazio e nel tempo dai quali si sente assediato ed ai quali sa di essere fatalmente condizionato. Il cinema gli ha completato la nozione della propria figura umana e insieme gli ha permesso di acquisire il senso tangibile (visivo) del suo lungo viaggio.

IV.

Analfabeta che sia, ogni uomo è cosciente che il movimento è la sua certezza di vita: sa che la morte sopraggiunge allorchè il cuore cessa di battere. Cosí come il personaggio è la prima rivelazione che l'individuo ha di se stesso, in uno con la scoperta e il possesso dell'immaginazione. (L'immaginazione medesima è movimento, è essa stessa vita). Il bambino riconoscerà sempre con inconscia delusione i protagonisti delle favole nell'album che gliele illustra. Acquisita che abbiamo la ragione, accompagnare i personaggi nel corso delle loro vicende romanzesche significa riscattare con le loro gesta la nostra inerzia di lettori. Prima ancora di accettare o di respingere il giudizio che lo scrittore ci suggerisce, è alla successione dei loro atti, alla loro cronaca che noi badiamo, nostro malgrado perfino. Diamo a quei personaggi una faccia, costruiamo di volta in volta gli ambienti che li circondano, gli oggetti ch'essi toccano; ci ripetiamo mentalmente le loro parole. Li identifichiamo comunque in una realtà in movimento, desumendola da quella che è la nostra personale realtà, e tanto piú la riconosciamo quanto piú la nostra personale realtà è opposta e contradditoria. Il racconto, orale o scrtito che sia stato, è sempre pervenuto alla conoscenza dell'uomo attraverso un'operazione dell'intelletto che è ormai proprio definire cinematografica. Ed ancora: ricordando il nostro passato, riflettendo nel nostro presente, prefigurandoci un avvenire, non facciamo altro che proiettare la nostra immagine fisica in uno spazio e in un tempo che hanno una dimensione concreta nella memoria, con trapassi di luogo e di atmosfere rapidi ma conseguenti, con situazioni e persone e luci, sfuocate forse ma inconfondibili, tanto sfuggenti da poterle toccare. Ora, se ciascuna delle altre espressioni artistiche è potenziale in ogni individuo, e la sua estrinsecazione è rimessa allo sviluppo e all'educazione dell'intelletto, il cinema è insito nella natura dell'uomo, è l'elemento fondamentale della sua esistenza, il piú sensibile e drammatico, piú prezioso della vista e della favella. Il cinema è la memoria stessa dell'uomo — e pertanto è, per cosí dire, la piú antica delle arti, la matrice d'ogni creazione umana. Della narrativa in specie in quanto, come abbiamo visto, sembra averne addirittura anticipata la piú esatta nozione.

V.

Forse ho corso troppo con le parole. Mi preme quindi di fugare ogni possibile sospetto: non sostengo affatto l'identità tra cinema e letteratura (film è romanzo). Anzi, non vedo tra le due espressioni

nemmeno dei rapporti di stretta collaborazione come accade tra cinema e musica (2). Mi sembra tuttavia incontestabile che tra film e romanzo esista un rapporto di solidarietà, o per meglio dire, un'affinità elettiva. Consentitemi una figurazione barocca: consideriamo la natura e l'uomo (la vita) come un fiume. La sua profondità è l'architettura, il suo letto è il teatro, il cielo sopra di esso è la poesia; la narrativa e il cinema sono le sue rive, che lo accompagnano, ne subiscono l'empito e la quiete, e lo delimitano tuttavia. Il loro cammino è identico, ma parallelo; dall'una all'altra sponda il paesaggio è sempre diverso. La dimensione che il fiume gli offre è apparentemente simile, ma in realtà è opposta. Piú esse si avvicinano, piú il fiume si restringe. Se per assurdo le due rive si incontrano uniscono le loro aridità: creano un deserto. E per usare un'altra metafora, che prometto sarà l'ultima, dirò che cinema e narrativa sono come due creature dello stesso sesso, abitate dalle stesse idee, ma di lingua, educazione, storia e costumi diversi. E' utile tanto per l'una quanto per l'altra che giungano a capirsi ed a parteciparsi i loro pensieri, ma la loro intimità sarebbe innaturale, un atto peccaminoso da cui uscirebbero entrambe diminuite. Una raffinatezza, nel migliore dei casi; sterile, comunque.

VI.

Guardiamo piú da vicino le ragioni di questa solidarietà e i limiti entro i quali essa resta attiva. C'è un modo per introdursi al riconoscimento dell'opera d'arte, improprio a volte, ma che riferito al romanzo si dimostra pressoché infallibile: si suol dire, cioè, che l'autentico narratore non enuncia mai una tesi, e se anche, l'affida tutta alle circostanze. Di conseguenza, il romanzo reca implicita nei fatti la sua morale, la verità ch'esso esprime è in rapporto alla linearità della sua azione, alla costante intensità del suo tempo narrativo, ed in definitiva alla obbiettività (ed all'accanita perseveranza) con cui lo scrittore riferisce sui suoi personaggi seguendoli nello svolgimento dei loro atti, sentimenti e pensieri. Se ciò è vero, come è vero, film e romanzo appaiono ancora una volta immedesimarsi. Entrambi si propongono di dar conto della natura dell'uomo speculando unicamente sulle sue gesta, e riescono edificanti e suggestivi in misura dell'immediatezza, della logicità ed inconfutabilità ottenute nel riprodurre la successione degli eventi. Ma il rapporto è ancora apparente. Ciò che li distingue, e li separa, è ovvio a dirsi. Il romanzo accumula fatti e circostanze servendosi delle parole; ha quindi bisogno, per esistere, che il lettore gli presti la complicità della propria immaginazione; il suo movimento è subordinato all'intelligenza, allo stato d'animo, alla

(2) Che d'altronde considero rapporti puramente tecnici, ove la musica rinuncia a qualsiasi autonomia per diventare uno dei tanti interpreti del film. Il musicista è uno strumento del regista, come lo sceneggiatore, lo scenografo, l'operatore, il costumista, l'arredatore, l'attore... E tanto piú — ovviamente, d'accordo — sarà buona musica quanto piú sarà un elemento del film e scomparirà in esso.

salute del lettore. Dalla descrizione, anche la piú minuziosa, dell'aspetto, della fisionomia di un personaggio, ciascun lettore ne deduce (e reinventa) un'immagine sua propria a seconda della propria capacità fantastica, delle proprie abitudini, della propria natura. Come alludevo piú sopra, esistono tanti volti di Renzo e di Lucia quanti sono coloro che ne hanno imparato la storia; e si sa come un volto realizzato attraverso la memoria determini successivamente le infinite sfumature con cui il lettore ricetta i fatti e perfino l'assolutezza delle riflessioni. Al contrario, il film presenta bello ed ottenuto il risultato di questa mediazione. Quella immedesimazione che il teatro stesso esige al punto da trasportare lo spettatore sulla scena, il cinema non è che la rifiuta, la presume già prestata ed acquisita. Lucia è questa Lucia, ed è cosí che cammina, si siede e ragiona; la pioggia è questa pioggia, in questo preciso modo Renzo ne resta inzuppato; « posò il bicchiere », questo bicchiere e in questo esatto modo lo posò. Il film ha già operato la sintesi tra realtà ed immaginazione; la sua verità è esplicita: impura e tuttavia aggressiva come il gesto che l'accompagna. Là dove ogni altra arte affida ai sensi, all'intelletto, il proprio moto vitale, e perciò stesso la sua immobilità è un perpetuo fluire, la sua finzione una realtà indistruttibile; là dove il romanzo in particolare sollecita un contributo volontario e avventuroso della memoria per liberare le proprie immagini, il film capovolge la operazione intellettuale, storicizza il movimento, parte da quello che per le altre arti è il punto d'arrivo; ripercorre il cammino dell'uomo, lo riconduce in concreto alla propria origine.

VII.

Ridurremo allora i rapporti tra film e romanzo a una questione, per cosí dire, di genere, di contemporaneità? Nemmeno. Ripetiamoci ancora una volta che film e romanzo si muovono entro due dimensioni ben distinte. Ed infatti: per quanto lo scrittore possa voltare la sua narrazione al presente dell'indicativo, il suo è sempre un presente storico; ciò che egli racconta, appunto perché lo racconta, è sempre già accaduto. Questo per dire che nel romanzo la vita è fatalmente rivissuta, mentre nel film è colta nel suo accadimento reale. Ciò che accade nel film accade nell'esatto momento in cui accade. Il tempo del romanzo non è quindi mai il tempo del film, e viceversa; non esiste tra di essi contemporaneamente narrativa (d'azione) come non esiste tra di essi contemporaneità di ritmo (di stile). Quando, durante la sceneggiatura di un episodio di *Paisà*, io gli proposi la soluzione di una data sequenza, Rossellini mi rispose: « E' molto bella, e da tenere a mente, ma non qui... A questo punto ho bisogno di staccare ». Ora, il romanzo non stacca mai: si arresta e riprende. E in una simile occasione, sempre in sede di sceneggiatura, Visconti questa volta, ebbe a dirmi: « E' buona, ma non funziona... E' ferma, capisci? ». Capisco: nell'istante medesimo in cui il personaggio del film compie il suo gesto, il regista ha già scontato l'immagine, siccome il paesaggio

d'attorno contemporaneamente la conclude; lo scrittore invece è tuttavia condizionato all'ambiente, dovrà, per intendersi, costringere il personaggio del romanzo a prolungare quel gesto perché l'immagine trovi il suo respiro. Sussistono comunque, in entrambi i casi, l'uomo e la natura nel loro movimento: una realtà la quale, riflessa od esplicita, memoriale o sensoria che sia, rappresenta la materia comune su cui il regista e lo scrittore esercitano il proprio ingegno, e che li induce a simpatizzare (3).

VIII.

Ecco dunque che il richiamo goethiano non è stato casuale. L'affinità tra film e romanzo si anima nel gioco delle passioni umane, nel moto del sangue, nel giro stesso del sole. Nella similare impurità della loro operazione artistica confusa con la vita, film e romanzo trovano il loro equilibrio, la distanza e la moralità dei loro rapporti. Tuttavia, onde placare la tenia dello spettacolo che lo divora, il film ha intrapreso a servirsi con troppa disinvoltura alla tavola del romanzo: inghiotte intere le vivande e intere le rivomita, sporca l'ospite e se stesso. Perché l'incontro sia proficuo occorre che film e romanzo non limitino il loro sodalizio ad uno scambio di contenuti: si chiudessero dentro il cerchio di un'omertà reciprocamente funesta. Le virtú precipue dell'uno sono gli errori esiziali dell'altro. Il romanzo contemporaneo ha innegabilmente mutuato dal film quei valori di folgorazione, di sana aridità, di rigore narrativo che sono tra i caratteri piú attivi della sua modernità, senza perciò abdicare dalla sua natura di documento, disteso a specchio e ad ausilio dell'ininterrotta avventura dell'uomo. Ora, di questa sterminata esperienza, desunta da una realtà che gli è propria, il cinema ha il dovere e il diritto di alimentarsi, senza tuttavia restarne evirato né tanto meno diventarne il corifeo. Il ragionamento sui rapporti tra cinema e letteratura, tra film e romanzo, comincia di qui.

Vasco Pratolini

(3) A questo proposito, ed al di fuori del paradosso: mentre il romanzo insegue e dà un corpo a delle ombre, il film dissimula dietro delle ombre il peso fisico della persona umana.

Le basi filosofiche
del neorealismo cinematografico italiano

Si può dire fin d'ora che nella storia dei cinema il periodo del dopoguerra (1945-48) è segnato da un fatto decisivo: a fianco delle scuole americane, inglesi, francesi che si prolungano nel presente senza rinnovamenti sostanziali, e delle scuole russe e tedesche che da quindici anni oramai appartengono al passato, è sorta una nuova scuola il cui messaggio ha profondamente toccato le masse dei due continenti del mondo atlantico: la scuola italiana. Questa scuola si differenzia, con la sua rude franchezza, dalla scuola americana sempre un po' « sophisticated », allo scopo di piacere a tutti i pubblici ed a tutte le censure. Con la sua nudità intellettuale e artistica essa si differenzia dalla scuola francese, quasi sempre alquanto rivestita di fiorettature letterarie e plastiche. Con la sua freschezza e spontaneità essa si differenzia anche dalla nuova scuola « documentaria » piuttosto fredda inglese di Carol Reed, David Lean, Harry Watt, con la quale peraltro ha alcune profonde somiglianze.

Ora accade che nella critica internazionale sono forse proprio i cattolici, quei cattolici che sí sovente fanno delle riserve ideologiche, a prendere una decisa difesa di quella che essi chiamano: la scuola neorealista italiana. Io non conosco nessun critico cattolico, sia in Europa che in America, che non abbia reagito con istintiva simpatia dinanzi a *Roma città aperta, Paisà*, di Rossellini, davanti a *Un giorno nella vita* e *Quattro passi fra le nuvole* (presentato in Francia, Belgio e Inghilterra nel '47) di Blasetti, *Sciuscià* e *La porta del cielo* di De *Sica, Vivere in pace* e *L'Onorevole Angelina* di Zampa e le sequenze finali de *Il sole sorge ancora* di Aldo Vergano. Al Festival Internazionale di Bruxelles (giugno 1947) non ci fu la minima esitazione fra i membri della giuria dell'OCIC (Office Catholique Internazionale du Cinéma) incaricato di designare l'opera d'arte piú atta a favorire il progresso morale e spirituale dell'umanità: il premio fu assegnato a *Vivere in pace,* film nel quale non soltanto esula qualsiasi forma di misticismo, ma al contrario alcune scene ritraggono con evidente realismo le superstizioni della moglie del contadino. Il valore del giudizio della giuria cattolica ebbe una notevole conferma quando, per la seconda volta dopo *Roma, città aperta,* il primo premio per il miglior film straniero fu assegnato dai critici americani (i quali in genere sono lontani dall'ideologia cattolica) allo stesso *Vivere in pace.*

Ora il pubblico non perdona al critico che non sappia spiegargli perché un film è bello o non lo è affatto. Il pubblico ha ragione: è

necessario che il critico possa definire o almeno distinguere dagli altri valori il bello cinematografico in nome del quale noi giudichiamo e discutiamo. E poiché abbiamo noi inventato il termine « scuola cinematografica neorealista », dovrà essere nostro compito indicare ciò che troviamo di sostanziale nella tendenza artistica che difendiamo.

La filosofia del bello cinematografico. — L'essenza, la natura del bello si scopre per induzione partendo dal fatto interiore, psicologico: la visione estetica. Ora la visione estetica si differenzia dalle altre forme di conoscenza per il seguente complesso:

1) Essa è una *conoscenza sensitiva* (della vista o dell'udito o di ambedue insieme), che è *simultaneamente;*

2) una *conoscenza intellettuale* che sorpassa, nella percezione d'un valore universale o anche spirituale, la semplice percezione dell'individuale data dai sensi esterni e interni (immaginazione e memoria), che è *simultaneamente;*

3) un godimento che mette in moto le facoltà emotive sia sensitive che intime spirituali dell'uomo.

La congiunzione intima dei modi di conoscenza sensitiva e intellettiva differenziano la visione estetica come una conoscenza *intuitiva* (che ci presenta l'idea *nella* sua materia), distinta dalla conoscenza astrattiva che ci purifica ma impoverisce una idea *fuori* della materia.

La congiunzione intima del godimento con la conoscenza fa della visione estetica un piacere disinteressato, cioé un godimento inerente alle facoltà conoscitive distinto dal godimento che si manifesta nella volontà quando il soggetto conoscente è divenuto cosciente dell'oggetto conosciuto come d'un'altra cosa che gli appartiene, gli conviene o risponde in qualsiasi modo alla tendenza naturale delle facoltà volitive.

Tutta la filosofia del bello deriva dunque dalla risposta a questa semplice domanda: *quale dev'essere la natura d'una cosa conosciuta (il bello) perché possa generare un godimento nelle facoltà della conoscenza sensibile e intellettuale unite nell'intuizione dell'uomo?*

La sola risposta possibile è la seguente: *bisogna che la natura della cosa vista (cioé il bello) sia sostanzialmente simile (co-naturale) alla natura dell'uomo che vede.* Ora la natura dell'uomo è d'essere una unità sostanziale di spirito e di materia, cioé un composto materiale che riceve la sua forma sostanziale, la sua unità profonda da un principio spirituale superiore alla materia, che chiamiamo anima.

Dunque *il bello è un composto materiale che riceve la sua forma sostanziale, la sua unità profonda da un principio spirituale superiore alla materia.*

Questa definizione del bello è un corollario della metafisica aristotelico-tomistica. Si deve dire che né Aristotele né S. Tommaso hanno mai elaborato un trattato d'estetica, e ciò soprattutto perché essi mancavano della varietà necessaria di esperienze estetiche, non conoscendo

le piú alte forme della pittura, del romanzo, della musica e dell'arte cinematografica, che si sono sviluppate dopo il Rinascimento. I principî della loro metafisica costituiscono comunque la « philosophia perennis », dove il buon senso e l'esperienza empirica forniscono semplicemente la materia che serve ad avviare lo spirito che ragiona verso la conoscenza di ciò che è. Molte conclusioni contingenti dello Stagirita e degli Scolastici sono sorpassate nell'attuale stadio della civilizzazione, ma è ragionando con i loro principî metafisici sulla costituzione fondamentale del fenomeno estetico: « bellum est id quod visum placet » (il bello è ciò che piace nell'atto stesso della conoscenza) che si arriva alla definizione che ci dà il segreto della natura del bello, e specialmente del bello cinematografico.

Si dice spesso che l'arte cinematografica è una sintesi di tutte le arti. Si deve dire di piú: l'arte cinematografica è quella in cui tutte le arti esistenti sacrificano la loro propria natura per costituire una bellezza specificamente nuova.

Ci sono *tre generi di bellezza* che rispondono a tre tecniche artistiche: 1) *la bellezza materiale* è la bellezza propria all'armonia delle linee e dei colori a due dimensioni (fotografia, disegno, bellezza pittorica) e a tre dimensioni (scultura, architettura), e la bellezza delle modulazioni sonore sviluppate nella cosiddetta quarta dimensione-tempo (musica). Queste specie di bellezze sono indipendenti dalla rappresentazione dell'oggetto esteriore (il che giustifica la bellezza nel cubismo, nell'impressionismo, nell'arte plastica pura, nella musica falsamente detta astratta) e non necessitano l'espletamento di un'idea universale (ciò che ci permette di godere d'una pittura o d'una sonata senza che ci domandiamo: che cosa ha voluto esprimere l'autore?).

2) La bellezza spirituale è la bellezza d'un complesso di *idee in movimento*, cioé di quantità che oltrepassano l'apprensione dei sensi, ma che acquistano una certa materialità nelle loro relazioni con il mondo materiale. E' cosí che un'opera letteraria differisce da un'opera scientifica: la scienza tende a disincarnare l'idea, la letteratura tende ad incarnarla. Una bella poesia: delle idee si muovono cariche d'emozione e talora anche di musica verbale. Un bel romanzo, un bel dramma o commedia: dei caratteri, dei gruppi, delle masse si urtano, s'armonizzano nel corso di certi avvenimenti esteriori. Un bel discorso, o anche un bel trattato (penso qui alle pagine di San Tommaso sulla natura della conoscenza umana, sulla natura degli angeli e sulla natura di Dio): delle idee che nascono, si precisano, si ampliano, aprono degli orizzonti, si unificano in una sintesi che, come lo stesso uomo, è l'unità di un grande principio nella varietà del composto.

3) *La bellezza espressiva* è la bellezza che nasce quando delle forme naturali diventano strumento per superarsi esprimendo una forma spirituale che vive nella materia: il « San Domenico » del Beato Angelico: una bella figura, creazione di linee e di colori, che hanno la loro propria bellezza materiale, ma che nel medesimo tempo sor-

passano il piano materiale esprimendo attraverso l'impulso geniale del gesto verso la croce il dono di tutto l'essere per dare agli altri tutto ciò ch'egli riceve: *contemplata aliis tradere*. Gli scorci di El Greco, di Rouault, di Servens, di E. Nolde spogli di ogni bellezza materiale, ma intensamente espressivi e nient'altro che espressivi del dramma dell'Uomo-Dio, divenuto, come dice il Profeta « un verme schiacciato », « un rifiuto », « una vittima espiatoria ».

L'arte cinematografica fa appello all'arte plastica e all'arte musicale, ed anche all'arte letteraria, ma per la sua natura li utilizza come strumenti nell'espressione d'una realtà umana. Infatti i due principî che fanno dell'arte cinematografica una cosa nuova sono i seguenti:

a) l'inquadratura, che sceglie nello spazio il totale o la parte d'un corpo, d'un gruppo, d'una stanza, d'una città, d'una via, d'un paesaggio che risponde alla finalità dell'artista-realizzatore;

b) il montaggio ed il ritmo scelgono nel tempo la successione di quei volti, quei gesti, quelle parole o quei silenzi, quegli accessori visuali o sonori, secondo la dialettica del movimento d'anime che bisogna far vivere sullo schermo.

Il film differisce da una serie, o da una successione d'immagini, di parole, di modulazioni musicali, precisamente per il fatto che ognuno degli elementi costitutivi è scelto unicamente per la sua espressività in funzione d'un tema interiore da comunicare al pubblico. Il film non fa che accentuare con l'inquadratura del primissimo piano al panoramico, col monologo o il dialogo, con il commento musicale o l'interruzione sonora, ciò che un artista ha trovato di importante nella narrazione divenuta scenario.

Sarebbe necessario sviluppare queste leggi essenziali analizzando ad una ad una le bellezze fotografiche, pittoriche (d'un piccolo numero di pellicole a colori), plastiche (di opere come *Atlantide* di Pabst o *La bella e la bestia* di Cocteau), musicali e letterarie, che cessano di essere se stesse dal momento in cui sono prese nella corrente vitale della pellicola montata. Basteranno due esempi. Il capolavoro del maestro olandese Joris Jvens che s'intitola *Pioggia*. Se se ne esponessero i fotogrammi ne verrebbe fuori una magnifica esposizione d'arte fotografica mostrante tutte le variazioni delle armonie d'ombra e di luci dell'acqua sui tetti, nelle vie, nei caffè, nei magazzini, nelle grondaie di Amsterdam. Ma accade che il cineasta ha montato queste fotografie in ordine cinematografico, cominciando con una pioggia dolce e fine, che diventa monotona, si gonfia in cascate fangose e che diviene tristezza invadente, nebbiosa e monotona. Poi s'insinua e vince a poco a poco un sole che infine lancia trionfalmente i suoi raggi sulla città la quale riacquista il suo aspetto e riprende il suo ritmo ottimistico e affaccendato. Le fotografie son diventate movimento e non solamente movimento fisico, ma movimento d'anima che passa dalla sorpresa, a traverso la monotonia triste, alla gioia esultante dell'inno, alla vitalità vittoriosa. Ogni fotografia come fotografia ha una bel-

lezza materiale propria che non esprime alcuna idea precisa, e non ne ha bisogno per esser bella. Ma nel loro movimento specificamente cinematografico le belle fotografie si sono fatte dimenticare nell'espressione d'una realtà piú profonda, una realtà umana spirituale superiore alla loro natura: il canto della gioia calma e sicura che risplende nell'anima umana attraverso e al disopra dei colpi della atmosfera turbata.

Enrico V, capolavoro di Laurence Olivier: il dramma di Shakespeare è bello, le magnifiche battute del re, dei suoi nemici, dei suoi soldati, Falstaff e compagni, delle regine e delle principesse, s'intrecciano in tutta la bellezza del linguaggio classico e poetico, dei dialoghi pieni di brio, delle tensioni e distensioni succedentesi con vigore drammatico e comico che ne fanno un capolavoro della letteratura di tutti i tempi. Nel film c'è un estratto di questa bella letteratura, ma c'è di piú: la letteratura vi è divenuto un elemento aggiunto a molti altri per esprimere cinematograficamente il tema centrale dell'opera di Shakespeare. Olivier ha voluto assorbire innanzitutto il dramma letterario di Shakespeare nell'atmosfera storica del popolo di Shakespeare. Il famoso monologo della coscienza regale, che sa come ad una sua ultima decisione spetti la responsabilità di vita e di morte di moltitudini, prende tutta l'intensità che né l'opera letteraria né la rappresentazione teatrale avrebbero mai potuto raggiungere. E' il segreto del cinema: la bellezza materiale: bellezza plastica, dei corpi, dei costumi, della scenografia; bellezza intellettuale: della parola e della musica, l'invenzione intellettuale e drammatica, ci sono tutte, ma tutte trasformate da una scelta delle scene piú espressive, in una cornice piú appropriata, in un ritmo che conduce piú infallibilmente al gran colpo che il tema della coscienza deve dare quasi all'improvviso in pieno cuore all'uomo di tutti i tempi.

Si può dunque ben concludere: la bellezza cinematografica è questa bellezza nuova, composta della materia piú complessa di tutte le arti, dove nella loro inquadratura precisa, nel loro ritmo vitale tutti i molteplici oggetti utilizzati: dall'oggetto inanimato fino all'uomo che si muove nella trama prescelta divengono espressivi di una realtà umana, un tema centrale principio dell'unità artistica.

La filosofia del neorealismo. — Ciò che i creatori della nuova scuola, non hanno sentito che piú o meno inconsciamente, può essere espresso in una frase, semplice corollario della tesi fondamentale del vero cinema: il mezzo d'espressione si sacrifica in ciò che è espresso. Il cineasta ha scoperto una realtà profonda, dinamica, veramente umana in un episodio della guerra (*Un giorno nella vita, Roma, città aperta, Paisà, Vivere in pace, Il sole sorge ancora*), in fatto diverso del dopoguerra (*Sciuscià, Germania anno zero*), in tre o quattro gruppi eguali alle migliaia d'altri nel treno che corre verso Loreto (*La porta del cielo*), in un aneddoto banale d'un commesso viaggiatore nient'affatto eroico e nemmeno infedele in un incontro fortuito con

una ragazza in un treno (*Quattro passi fra le nuvole*). Egli ha visto, egli vuol far vedere ciò che v'è di ricchezza spirituale nel fondo degli avvenimenti piú dozzinali. Egli rinunzia con tutta disinvoltura ai giuochi di luci e d'ombre d'una fotografia che tende a divenire essa stessa un fine come nella scuola messicana di Emilio Fernandez e Gabriel Figueroa. Egli non si preoccupa degli artifici come in molte pellicole francesi e argentine. Egli non è avido di ottenere effetti con un montaggio sensazionale come Eisenstein e Orson Welles. Egli tende verso lo scopo: umile è la sua fotografia, il suo montaggio sembra privo di originalità, semplice è la scelta delle inquadrature e del materiale plastico che devono concretare la sua visione interiore.

Di piú: non solamente egli disprezza la bellezza materiale, ma trascura persino la bellezza intellettuale e spirituale, nel senso stretto che abbiamo definito qui sopra. Un brillante critico francese ha potuto dire: « Quando se ne legge il riassunto, gli scenari di molti film italiani non resistono al ridicolo. Ridotti all'intreccio, i film spesso non sono che dei melodrammi moralizzanti » (op. cit.). Si deve dire che Rossellini e alcuni altri sono forse andati un po' oltre nella loro confidenza tipicamente italiana nell'ispirazione del momento: il contatto fresco e vigoroso con il reale, che è il soggetto del film. Ma anche questo si spiega: la sceneggiatura accuratamente preparata non è che un mezzo, e sovente una sceneggiatura troppo « finita » impedisce al realizzatore di cominciare a creare con i suoi propri mezzi i gesti e i volti, che formano l'anima dei gruppi d'uomini semplici e scenografie autentiche che sono gli strumenti del dramma.

La scuola neorealista italiana non ha che una tesi, opposta alle tesi formalistiche che fanno del cinema un giuoco d'ombre, di parole, di situazioni e complicazioni inventate. La tesi è questa: lo schermo è una finestra magica che s'apre sul reale, l'arte cinematografica è l'arte di ricreare per mezzo della scelta la piú libera nella immensa creazione materiale, la visione piú intensa di questa realtà invisibile: i movimenti dell'anima invisibile. Il fondo di ogni grande arte non è quello che uno pensa sulla realtà ma quello che è la realtà. Nell'ultima visione di ciò che è, l'artista e il pubblico dimenticano con gioia le invenzioni artistiche che sono servite di mezzo per questa cosa nuova messa al mondo (e noi pensiamo al profondo parallelismo con le parole del Vangelo che descrivono la gioia della madre che ha messo al mondo un uomo, nuovo essere vivente).

La scuola neorealista italiana ha compiuto un passo coraggioso, ha rinunziato a molte vanità per correre verso il vero scopo della cinematografia: esprimere il reale. René Clair, che non ha dissimulato al Festival di Bruxelles la sua grande ammirazione verso i giovani maestri italiani, ha fatto un'osservazione un po' maliziosa: il cinema italiano produce delle grandi opere perché dispone di mezzi poveri, ma questo finirà presto, perché esso diverrà ricco.

René Clair avrà ragione se la scuola italiana non svilupperà in uno

sforzo collettivo la filosofia che perpetua la scuola come fonte perenne di ispirazione. Ora questa filosofia si forma, e le idee che ho esposto non sono che il substrato ideologico di ciò che si fa in questo paese di antica cultura, che per un miracolo è il solo ad uscire ringiovanito da una dittatura e da una guerra. Come straniero che ha scoperto l'Italia dopo aver lavorato in una trentina di paesi d'Europa, d'America e d'Africa, sono divenuto ottimista nei riguardi della cultura occidentale piú qui che altrove. In Italia l'intelligenza, l'immaginazione, la sensibilità sono veramente grandi e creatrici perché profondamente legate ad una semplice e ricca tradizione umana, frutto di venti secoli di sacrifici e di eroismi: la tradizione cristiana.

Non v'è che un pericolo per la scuola neorealista italiana: essa potrebbe perdere il contatto con le sorgenti profonde della realtà umana che in Italia o è cristiana o non è. Ora, come l'ha indicato nel suo articolo introduttivo alla nuova serie di Bianco e Nero il direttore Luigi Chiarini, io non esito a ripetere in pubblico che nell'arte italiana come nell'anima italiana non c'è ancora divisione fra sinistra e destra, o meglio (per evitare espressioni divenute nocive a forza di cattiva interpretazione) fra tendenze materialistiche e spiritualistiche. La realtà umana anche per l'italiano non praticante o non disciplinabile è una realtà spirituale, ed è cosí che il cinema italiano non avrà le sue « Bêtes humaines », i suoi « Quai des brumes » (troppe nebbie negli uomini), i suoi « jours qui se lèvent » su anime morte. « Il sole sorge ancora » in Italia perchè al disopra della triste realtà della perversità umana, della tirannia e dell'ingiustizia sociale, si leverà sempre questa anima del popolo italiano che sa e crede che la realtà è eterna, della medesima famiglia di questo Padre che è nei cieli e che sempre è presente per aiutare l'uomo a liberarsi dal suo male.

P. Felix A. Morlion, O. P.

La censura cinematografica

Influenza del cinema sulle masse. - E' una premessa indispensabile per comprendere i modi e valutare le ragioni della censura. Centocinquanta milioni di persone frequentano ogni settimana le sale cinematografiche di tutto il mondo, Stati Uniti esclusi; in questi ultimi si verifica regolarmente un'affluenza settimanale di oltre ottantacinque milioni di spettatori, ossia un terzo abbondante del totale complessivo. E' bene notare subito questa cifra, che può spiegare da sola molte ragioni dell'accanimento con il quale i moralisti americani insistono nelle pratiche censorie. Una constatazione di fatto, una realtà appurata attraverso le statistiche hanno un peso stragrande nella formazione dell'opinione pubblica, specialmente nei paesi, come l'America del nord, che professano una sorta di culto istintivo per le scienze esatte.

Un'altra statistica, assai piú superficiale ma certamente non infondata, rivela che, nella media, almeno il cinquanta per cento della popolazione di ogni paese ha qualche contatto (diretto o indiretto, assiduo o saltuario) con il cinema. Con questo il fenomeno si può dire individuato in tutta la sua estensione.

Per ciò che riguarda la sua influenza, mi atterrò ai due piú recenti e seri studi in materia: il saggio compreso nella seconda parte di *Film* del critico inglese Roger Manvell ed il volume *Sociology of Film* dell'illustre sociologo J. P. Mayer. L'influenza del cinema sulle masse si esplica in maniere diverse ma egualmente profonde, sia che incida sul costume esteriore del pubblico (gesti e atteggiamenti caratteristici di attori cinematografici copiati o imitati, mode e acconciature generalizzate da un determinato film o da una serie di film), sia che interferisca nelle manifestazioni della psiche individuale e collettiva volgendo in una determinata direzione l'atteggiamento morale di fronte ai comuni casi della vita. L'influenza del cinema sulle masse è ben piú forte di quella della radio, della stampa o del teatro.

Il Mayer suddivide il pubblico che va al cinema in tre categorie: i bambini, gli adolescenti, gli adulti, e di ognuna delle categorie egli si ingegna a sondare le reazioni dinanzi al fatto cinematografico, sulla base di minuziose testimonianze (è, al riguardo, doveroso riconoscere che mai è stato raccolto materiale piú copioso ed esauriente). Sulla scorta di questi dati, l'autore si sente autorizzato a concludere che esiste una notevole uniformità nelle reazioni del pubblico di tutti i paesi, comportandosi ogni spettatore (sia egli inglese o americano o italiano) suppergiú allo stesso modo sul piano di alcune emozioni fon-

damentali dell'animo umano. Alle stesse conclusioni erano del resto giunti, intuitivamente, coloro che in passato si occuparono del problema. Nel 1934, Alberto Consiglio scriveva, nel capitolo: « Il cinema e le masse » del suo discusso libro *Cinema: arte e linguaggio*: « Oggi, in quanto valore sociale, il pubblico del cinema rappresenta una forma unitaria. In esso convergono tutte le classi sociali, tutte le razze civili, tutte le nazionalità. Malgrado la sua eccezionale varietà, e, quasi diremmo policromia, la massa raggiunge una unità ed una compattezza che prescinde dalle differenze di razza e di nazionalità ». Se la « compattezza » è una evidente esagerazione (originata dalle tendenze politiche che allora dominavano in Italia), l'opinione del Consiglio può ancora, nella sua sostanza, ritenersi esatta.

Fosse necessario procurarci un'altra pezza d'appoggio per avvalorare l'ampiezza e la profondità dell'influenza del cinema sulle masse, potremmo ricorrere alle rigorosissime « ragioni motivanti il preambolo » del « Production Code » che governa il cinema americano, soprattutto laddove afferma che il divertimento in genere e quello cinematografico in particolare « penetra intimamente nella vita degli uomini e delle donne e li interessa nel profondo; occupa i loro pensieri ed i loro sentimenti durante le ore di riposo e, infine, tocca l'essenza stessa della loro vita considerata come un tutto unico ». Ma del « Production Code », dei criteri che lo informano e del significato che possiede per la censura cinematografica di tutti i paesi, parlerò diffusamente fra breve.

Vari tipi di censura. - Muovendo dal presupposto dell'enorme importanza sociale del cinema, la censura afferma la necessità che i prodotti di questa industria siano soggetti ad un attento controllo onde evitare che possano recar danno ai singoli ed alla collettività. Tutti i moralisti sono d'accordo con questa semplice ed ingenua proposizione. Non sono d'accordo sul sistema del controllo. Dalla divergenza di opinioni sono nati i diversi tipi di censura.

Lasciamo da parte la censura *a posteriori*, a film già circolante nelle sale, poiché essa rientra nel novero delle disposizioni del codice penale e non può neppure, a rigor di termini, essere considerata una censura vera e propria. In mano alla magistratura, essa può vantare una certa dose di obiettività ed interessa un numero limitatissimo di fatti specifici. Anche i suoi effetti pratici sono modesti, quasi trascurabili.

La vera censura — si sa — è un'altra, è la censura preventiva. La tradizione (si tratta proprio di questo: in cinquant'anni di cinema, una tradizione in materia ha fatto in tempo a nascere e a dar frutti) vuole che la si divida in due specie: la censura statale e la censura privata. La prima è la più diffusa e domina incontrastata in Francia come in Italia, in Russia come in Inghilterra, in Spagna e via elencando. La seconda vige soltanto — a quel che risulta — negli Stati Uniti. Hanno entrambe un punto in comune: la loro azione si sviluppa in due

gradi di intervento preventivo. Primo tempo: esame delle sceneggiature, che hanno da essere sottoposte agli organi dell'approvazione censoria. Secondo tempo: esame del film realizzato, il quale necessita di una ulteriore approvazione prima di passare al noleggio. A parte questa analogia di procedura (che, beninteso, non sempre viene applicata in assoluto, potendosi verificare il caso che l'esame del film non sia preceduto dal controllo sulla sceneggiatura), i due tipi divergono profondamente nella sostanza. La censura statale postula un intervento estraneo nella produzione cinematografica; la censura cosiddetta privata consiste invece in una regolazione interna, approvata ed effettuata dagli stessi produttori, o, per essere piú precisi, da una commissione che essi hanno nominato. Perciò, in luogo di censura privata, la si potrebbe piú giustamente definire una auto-censura.

La censura statale ha potere vincolante: i film che non approva non possono circolare, o possono circolare soltanto se vi sono apportate quelle modifiche che essa ha imposto. L'auto-censura americana non dovrebbe, a rigore, essere vincolante: dichiara esplicitamente il preambolo del « Production Code » che « il servizio viene prestato su base puramente volontaria: nessuno è costretto a produrre film in conformità ai regolamenti del codice ». In pratica, tuttavia, come ammette il preambolo citato (« pochissimi sono i produttori di film parlati in inglese che non facciano uso delle facilitazioni concesse dall'amministrazione del codice »; non solo, ma anche « la maggior parte dei film stranieri proiettati nelle sale degli Stati Uniti si uniformano a questa regola ») quasi nessuno vuole, o può, sfuggire, al vincolo generalmente sancito. E ciò, soprattutto perché qualsiasi film che non passasse al vaglio dell'amministrazione del « Production Code » e contenesse temi o realizzazioni in contrasto con i dettami del codice stesso, verrebbe ferocemente boicottato dalle potenti organizzazioni moralistiche di cui l'America è piena. Entrerebbe cioé in funzione una censura indiretta, alla quale sarà opportuno riservare un cenno, data l'importanza che riveste. Negli Stati Uniti esercitano la censura indiretta tredici grandi « società », oltre i numerosissimi gruppi minori. La piú influente è la nota « League of Decency », fondata nel 1933 durante l'annuale convegno a Washington dei vescovi cattolici americani. La « League » pubblica settimanalmente una lista di film « censiti » (secondo questo schema: Categoria A, sezione I - permessi a tutti; Cat. A, sez. II - permessi agli adulti; Cat. B - parzialmente permessi; Cat. C - vietati) e la distribuisce alla stampa cattolica e, quando lo ritenga necessario, anche alla stampa « secolare ». Nel periodo compreso fra il novembre del 1944 ed il novembre del '45, ha esaminato 375 film, includendo il 38,1 per cento di essi nella sez. I della cat. A, il 50,4 per cento nella sez. II, l'11,5 per cento nella cat. B e nessuno nella cat. C. (Prova indiretta che l'amministrazione del « Production Code » aveva perfettamente funzionato). L'equivalente italiano della « League » è il Centro Cattolico Cinematografico, che agisce secondo criteri simili, ma esercita un'influenza assai piú limitata.

Scopi e sistemi della censura. - Una fondamentale preoccupazione, che ha tutte le apparenze della serietà e della nobiltà, muove la censura: curare la salute morale degli uomini, distoglierli dal male, guidarli amorevolmente verso il bene. Tutti i censori sottoscrivono le ragioni che hanno motivato il « codice » americano; queste: « I film debbono essere innanzitutto considerati come divertimento. L'umanità ha sempre riconosciuto l'importanza del divertimento e la sua efficacia nel dar sollievo ai corpi ed alle anime. Però si è sempre ammesso che il divertimento può avere carattere tanto benefico quanto dannoso per la razza umana, e, di conseguenza, si è sempre fatta una netta distinzione fra il divertimento che tende a migliorare la razza, o quanto meno a ricreare gli esseri umani e ad alleviare le strettezze che li logorano, e il divertimento che mira a degradare gli uomini o ad abbassare il loro tono di vita ».

« Un uomo può essere giudicato dal livello dei suoi divertimenti come dal livello del suo lavoro. Perciò: un divertimento che stia nei limiti della correttezza innalza l'intero tono di vita della nazione, mentre un divertimento *cattivo* abbassa le condizioni di vita e le concezioni morali di una razza ». Non v'è una parola che non sia esatta. La messa a fuoco del concetto di « divertimento » risale a schemi classici di cui nessuno potrebbe mettere in dubbio la fondatezza. Il curioso è appunto qui, che i principi generali, non essendo ancora un motivo di valutazione morale ma restando sul piano inferiore della constatazione obiettiva, non possono suscitare alcuna riprovazione. Il ragionamento dei censori è sottile ed oscilla sempre, con estrema cautela e con astuzia degna di miglior causa, tra l'affermazione di una realtà che non ci si sognerebbe mai di smentire ed una serie di illazioni puramente opinabili e non collegate a una dimostrazione oggettiva.

Teniamoci ancora al testo americano, che rimane il testo fondamentale di qualsiasi censura cinematografica. « Il cinema — esso afferma, ed eccoci al punto vivo della questione — è, in quanto arte, un fattore importantissimo della nostra civiltà. Sebbene sia un'arte nuova e, probabilmente, composita, ha lo stesso oggetto delle altre arti: intende presentare il pensiero, la somma di emozioni e di esperienze umane in guisa tale da potersi rivolgere all'anima dello spettatore attraverso i suoi sensi. A questo punto, perciò, l'arte, esattamente come il divertimento, penetra intimamente nella vita degli esseri umani ». Dopo aver ripetuto che l'arte, in conseguenza della premessa fatta, può essere moralmente buona o cattiva, continua affrontando l'obiezione che l'arte sia invece amorale, né buona né cattiva, e, con un semplicismo tanto ingenuo da far sorridere, cosí la confuta: « L'opera d'arte è il prodotto della mente di una persona, e l'intenzione di quella mente può essere moralmente buona o cattiva nell'istante in cui la produce. Inoltre, l'opera d'arte ha un suo effetto su coloro che ne vengono a contatto. In entrambe le manifestazioni sia cioé come un prodotto di una mente sia come causa di determinati effetti, l'arte

ha un profondo significato morale ». Non illudiamoci sull'intelligenza dei censori: su questi principî essi sono tutti concordi.

Dalla solennità dei principî generali si passa, con un salto netto, alla grettezza delle applicazioni particolari. La corrispondenza fra gli uni e gli altri è soltanto apparente, mentre la censura (ecco individuata una delle sue maggiori colpe) la dà per certa e non si preoccupa mai di dimostrarla o, perlomeno, di trovare qualche giustificazione allorquando essa vien meno. Infatti, come credete che si possa far rispettare l'assioma: nessun film deve abbassare il livello morale di coloro che vi assistono? Limitando, per esempio (prescrive il « Production Code ») l'uso delle armi da fuoco, o non insistendo sui particolari dell'incendio doloso, o non esponendo esplicitamente l'adulterio e le relazioni illecite, oppure « trattando » le camere da letto con buon gusto e delicatezza! Sono citazioni testuali.

Si dirà: ma questa è la censura americana, e non tutte le censure adottano i suoi metodi. Rispondo subito: letteralmente forse no, in alcuni paesi, ma nella sostanza vi si adeguano senza esitazioni. D'altronde, la censura americana è l'unica che, possedendo un codice, possa essere studiata e discussa obiettivamente. Per le altre occorrerebbe esaminare caso per caso, e si sa quanto è difficile avere gli elementi indispensabili per una critica approfondita. Non foss'altro che per l'Italia.

Ma c'è ancora una cosa da dire sui metodi censori estemporanei, quali sono quelli in vigore da noi ed in molti altri paesi: per la loro instabilità ed il loro dipendere dalle convinzioni e dagli umori di uomini liberi di agire senza osservare regole codificate, riescono talvolta peggiori dei metodi che traggono origine da un codice scrupolosamente seguito e preciso nella sua casistica. Perché, oltre alle istanze morali, intervengono confuse istanze politiche, non fatte certo per accrescere l'obiettività dei censori. Se i presupposti morali (meglio: moralistici e paternalistici) sono largamente discutibili, quale garanzia possono dare le direttive politiche che costituiscono quasi sempre, confinate come sono nell'ambito della tattica spicciola, elementi di scarso peso e di brevissima durata? Quanto piú nella morale tendono ad inserirsi preoccupazioni politiche, tanto piú la censura è destinata a irrigidirsi. E la situazione del cinema inevitabilmente peggiora. Questo accade oggi un pò in tutti i paesi, dagli Stati Uniti alla Russia, dalla Francia all'Italia. Con o senza codici di produzione.

Inutile specificare come avviene praticamente il controllo della censura: o proibendo totalmente un film (sia allo stato di sceneggiatura, sia negandogli il visto di diffusione quando è già stato girato) oppure imponendo modificazioni, tagli, attenuazione o sostituzione di battute di dialogo, ecc. Rifacciamoci, invece, a ciò che è stato detto all'inizio del capitolo e vediamo di ricavarne una considerazione che abbia valore generale sulle ragioni profonde della censura cinematografica. E' fin troppo chiaro — ritengo — che sotto la pretesa di cu-

rare la salute morale degli uomini esiste una vaga e forse inconscia ipocrisia. Dietro questa ipocrisia ci si trincera per difendersi da una grossa paura, che è cosí radicata negli spiriti degli uomini moderni (o di una gran parte di essi) da assumere l'aspetto di una tipica malattia del nostro tempo. Quando G. B. Angioletti constata, in un suo brillante elzeviro, che « la gente va a consolarsi d'essere viva al cinematografo, *dove* ritrova i suoi eroi: i giovani coraggiosi, le belle donne colme d'amore, *dove* rivede Ettore e Achille, Amleto e Andrea, Angelica e Clorinda, Sonia e Natascia, e si mette a sognare, e ammira in uno slancio segreto di gratitudine il mondo in cui è nata e che da ancora simili fiori » e si chiede se è bene « rimproverare questo pubblico, dargli torto e disprezzarlo per il suo scarso discernimento, la sua ingenuità, il suo dubbio gusto », tocca, a mio avviso, il centro del problema. Il desiderio di « evasione » dalla realtà è una paura della realtà. Paura di guardare a fondo in noi stessi e negli altri e nel mondo. Codificate questa paura, immergetela nell'ipocrisia del moralismo, ed avrete la censura. Questo per dire che i censori non piovono dal cielo, con le loro idee astratte e le loro fissazioni irreali, ma sono gente come noi, che ha paura piú di noi, e che vorrebbe aiutarci. E si ingannano, giacché pretendono di giovarci, non estirpando, ma coltivando la nostra paura. Ecco la loro ipocrisia, ed il loro equivoco.

La censura di fronte all'arte. - Per il critico cinematografico francese Roger Régent la censura è « mostruosa, assurda »: due aggettivi che non potrebbero definirla meglio. Assurdo, aggiungerei, in linea generale, mostruosa soprattutto nei confronti dell'arte.

Il cinema ha sempre avuto un trattamento « preferenziale » ogni volta che la censura ha voluto intromettersi nelle faccende dell'arte. Con il pretesto della diffusione capillare del prodotto cinematografico e della sua enorme carica espansiva, i moralisti hanno avuto buon gioco nel chiedere, e ottenere, il controllo del film come fatto artistico. Ad ogni opposizione essi hanno sempre risposto trincerandosi dietro l'ipocrisia che gli è propria, mostrando alla fine quanta debolezza e quanta cocciuta incomprensione vi sia nei loro cervelli. Giacché, se si vuol giustificare plausibilmente l'esigenza di una censura, non basta spostare il dibattito sul solito piano delle « influenze » e dei « pericoli », ma occorre andare a fondo, attaccare il problema nel centro e dimostrare con argomenti validi (e non con sofismi o ingenuità, come sono le graziose divagazioni sulle intenzioni dell'artista contenute nel « Production Code ») che l'arte *può* essere morale. Se i censori non sfuggissero sistematicamente alla coerenza critica e non scantonassero nei vicoletti secondari dove si può parlare di tutto ma non dell'arte, della sua essenza e del suo valore, se i censori — insisto — si impegnassero una volta sola sull'unico terreno su cui è realizzabile una chiarificazione definitiva, se accettassero di resistere laddove la resistenza è degna oltreché auspicabile, tutti allora sarebbero disposti a tenere nel massimo conto le loro opinioni e ad iniziare

con essi un dialogo proficuo. Se questo non avviene, nessuna soluzione è possibile.

Gli avversari della censura hanno sempre parlato chiaro in questa materia. Hanno discusso ed hanno dimostrato. Il lettore ora non pretenderà che si rifaccia la storia delle discussioni e si riesaminino i capisaldi delle dottrine estetiche. Se giova ripetere le cose dette, anche la ripetizione ha i suoi limiti, oltre i quali non si può andare senza cadere nella noia e nella nausea. E nel ridicolo. La libertà dell'artista è una cognizione cosí profondamente acquisita, che sarebbe sciocco affannarsi per escogitare altre e peregrine dimostrazioni.

Ma, poiché una documentazione è pur necessaria, mi atterrò ad una breve conclusione in materia che ritengo rispetti esattamente le tendenze piú accreditate dell'estetica moderna e possa quindi essere accolta prescindendo dal vaglio accurato di una discussione. Si tratta di alcuni concetti che Luigi Chiarini ha sintetizzato nella prima parte della sua *Regia cinematografica* e che discendono da una trattazione piú ampia che lo stesso Chiarini svolse in uno dei suoi precedenti *Cinque capitoli sul film*. « La moralità dell'opera d'arte — afferma l'autore — si identifica con la bellezza stessa, e immorale, solo e sempre, è l'opera mancata perché si proponeva dei fini pratici anche se per avventura di precettistica morale e politica: l'opera falsata e insincera. Abbiamo detto che il contenuto dell'immagine è dàto da quell'unico sentimento, che è il mistero della vita spirituale dell'uomo, che ci appare in forma concreta nell'immagine attraverso i molteplici sentimenti e pensieri in essa contenuti, pensieri e sentimenti che ne sono la proiezione: sentiti e non agiti. L'arte è morale perché in essa risplende sempre quella suprema legge morale che è in noi, kantianamente intesa. L'arte è sempre educatrice in quanto, con la religiosità che esprime attraverso il sentimento, purifica passioni e sentimenti particolari, accomuna idee ed è l'unica via che placa il dramma della vita nell'assoluto, nell'eterno. Per cui può dirsi che l'arte è sempre religiosa, sia che rappresenti l'idolo indiano o scene della storia sacra o ignudi o paesaggi o storie comunque amare della nostra vita ».

A rigore estetico del resto — e qui concordo perfettamente con Guido Aristarco che si preoccupa di trovare una soluzione al problema — non v'è che una via da seguire: « Non si può proibire agli artisti del cinema, come non si proibisce a quelli della pittura e della scultura, del teatro e delle lettere, di agitare problemi morali, politici o sociali. Se il cinema è arte ha diritto alla libertà ».

La censura dinanzi alla realtà. - Se l'opposizione estetica al controllo censorio è fondamentale, non bisogna — secondo me — trascurare un'altra opposizione, di importanza eguale o quasi, ma che può avere una risonanza maggiore.

Scendiamo pure in basso, lasciamo le considerazioni estetiche e guardiamo quali sono gli effetti pratici della censura. Essa si propone di ottenere risultati benefici sulle masse, di limitare (o annullare) le

influenze deleterie del prodotto cinematografico, stimolando la gente del mestiere a battere, nei loro film, le strade della bontà, della giustizia, della tolleranza. In definitiva, crede di poter modificare il livello di moralità degli spettatori e di inculcare in essi sani principî di «regolare» e pacifica convivenza.

Ora — è lecito chiedere — li ha ottenuti, li ottiene questi risultati? Il livello della moralità americana è, per esempio, migliore del nostro, visto che lassú la censura è cosí rigorosa e pedante? E' riscontrabile un miglioramento morale delle masse italiane da quando le commissioni di censura hanno intensificato il lavoro, negando visti su visti e vietando una proiezione dopo l'altra? E' forse mutata, sia pure soltanto in qualche sfumatura, la mentalità del pubblico che va al cinema, ossia della grande maggioranza del popolo italiano? Rifacciamoci anche al passato, se vogliamo, ed osserviamo gli effetti di altre censure, in altri campi, in tutte quelle epoche in cui le censure hanno prosperato. Se quelli erano periodi di decadenza morale, (come sostenevano i moralisti) le censure sono mai riuscite ad impedire o ritardare lo sfacelo? E se non lo erano, hanno mai distolto gli uomini cattivi dal male od hanno mai fortificato i buoni nei loro propositi di onestà e di purezza? Certo, è impossibile rispondere con dati di fatto a queste domande, ma chi potrebbe sostenere con assoluta fondatezza (o almeno, con fondatezza maggiore della nostra nel sostenere il contrario) che ad essa si possa *sempre* rispondere affermativamente?

Comunque, nel nostro ristretto campo cinematografico, si vuol sostenere questo: non si nega (e l'ho ripetuto a sazietà) che il film abbia una considerevolissima influenza sulle masse, ma si nega recisamente che basti castrare qualche scena o bocciare un certo numero di film per stornare gli uomini del Male e dell'Ingiusto.

Fermiamoci un attimo e guardiamoci intorno. Ci sono cento, mille altre cause del Male e dell'Ingiusto contro le quali nessuna censura potrà mai nulla. Diciamo le cose chiaramente: l'immoralità e la delinquenza dilaganti in Italia e nel mondo sono conseguenze di quei mille fattori che la guerra ci ha lasciato in eredità. Il cinema stesso di oggi (crudo, realistico, amaro) ne è una conseguenza. Una *conseguenza* del Male, non una *causa* del Male. L'immoralità degli uomini e l'immoralità (presunta) del cinema sono effetti della stessa causa, e non sono che in minima parte in rapporto di causa ed effetto fra di loro. Per cui è un'illusione (quante volte non è stato detto?) quella di credere che film casti e liliali possano fugare l'immoralità che è negli uomini. Non sopravvalutiamo l'influenza del cinema, che è grandissima, ma non illimitata. Del resto, non è improbabile che il film mielato ed ottimista per partito preso (vedi cinema americano medio), fornendo allo spettatore un'idea falsa e stratosferica della vita, crei nell'animo degli ingenui (che sono moltitudine) altre pericolose illusioni, fomite non ultimo e non irrilevante della tanto deprecata immoralità.

In altre parole: accettata pienamente la premessa (influenza del

cinema sulle masse), non si può in alcun modo accettare la deduzione (necessità di una censura), la quale suona non solo falsa ed ipocrita, ma errata. Per essere esatta, è, innanzitutto, troppo semplicistica; in secondo luogo non dovrebbe ammettere la possibilità di dimostrare il contrario. Non si vuole presumere ciò che non è lecito, ma si può tranquillamente dire che ad ogni argomento valido pro censura corrisponde almeno un argomento, altrettanto valido, anti censura. Come ho cercato di dire sin qua.

Chi vuole, si limiti ad insistere sul fatto accertato, lo esamini e lo studi a fondo. Questi studi saranno un egregio contributo per una storia del costume della nostra epoca. Ma, voler modificare i fatti con mezzucci da parroci di campagna, mi sembra puerile. Questi fatti nuovi (di importanza — si può dire — rivoluzionaria) che vanno raggruppati sotto il comune denominatore del progresso scientifico del secolo ventesimo, non si lasciano imbrigliare dalle nostre presunzioni, ancorché fosse possibile dimostrare l'utilità del loro imbrigliamento.

La conclusione vorrebbe essere un invito alla modestia. Con soverchia facilità, al giorno d'oggi, si scambiano i propri desideri, sacrosanti fin che si vuole, con realtà eterne ed assolute. Nessuno vieta che ci si batta per realizzarli, ma perché scegliere le armi piú comode e meno nobili per la battaglia, perché servirsi dell'imposizione quando la persuasione è indispensabile? Perché aggrapparsi, *immoralmente,* ad un codice, invece di compiere l'azione *morale* della persuasione? I censori non si sono mai accorti (si aggiunga anche questa alle altre colpe) che la posizione da essi sostenuta può essere rovesciata, e l'accusa ritorta contro di loro.

Si auspica un rinnovamento morale. Ben venga. Ma non soltanto per il cinema (o per il teatro, la stampa e la radio). E non parta soltanto da una posizione negativa, per agire negativamente, come fa la censura, fatto negativo per eccellenza. Perché è chiaro che, da questa parte, non c'è rinnovamento, ma involuzione e decadenza. Perché una realtà che si ritiene spiacevole non la si sopprime negandola, ma opponendo ad essa un'altra realtà, positiva. E lasciandola lievitare, questa realtà positiva, per tutto il tempo che sarà necessario, senza affrettarne il corso con meschini articoli di legge.

Fernaldo Di Giammatteo

Appunti sul realismo del film americano

Hollywood, non ha certo ignorato il realismo. Col ritardo proprio non soltanto ad essa ma a tutta l'America riguardo alle esperienze artistiche europee, vi si è avvicinata alcuni anni dopo dell'Inghilterra e dell'Italia, ma non ha mancato, come non poteva mancare, di accorgersi dei nuovi fermenti che lievitavano nel mondo ancora cosí poco limpido e definito della settima arte. Attualmente Hollywood, sia pur con molta cautela, dimostra di voler scendere sempre di piú in competizione con il realismo europeo, pur senza abbandonare, naturalmente, in una vasta aliquota della produzione, le sue concezioni tradizionali. Esiste quindi un realismo bellico e post-bellico americano, oltre quello italiano ed inglese. Se ne è parlato, nel vecchio continente, in articoli e noterelle vari, ma non ci si è soffermati su di esso con l'attenzione che il suo significato e la sua importanza richiedono. E' quanto ci proponiamo di fare, analizzando le opere neorealistiche americane di maggiore rilievo. Ma vogliamo ancora premettere una considerazione.

A leggere molti scritti odierni si direbbe che il cinema si compendi nella tendenza realistica: quello che è realistico è cinema, quello che non lo è non è cinema. E' evidente, in chi crede questo, l'incapacità di sollevarsi dal contingente. Che l'aderenza alla verità — all'intima verità — degli uomini e della loro vita costituisca una delle piú profonde e pure fondamenta dell'arte cinematografica, come di ogni altra arte, non v'è chi possa negare. Ma porre questa valutazione su di un livello esclusivistico è per lo meno altrettanto assurdo. La prudenza di Hollywood nei confronti del realismo potrebbe quindi alla lunga rivelarsi sagace, la sua lentezza evolutiva apparire vantaggiosa; quando l'Europa chiuderà la sua esperienza neorealista e si troverà di fronte a dei problemi di rinnovamento analoghi a quelli che assillano attualmente la Francia e la Russia, l'America avrà raggiunto un equilibrio tra realismo e non-realismo che la porrà in netta condizione di privilegio. E' infatti inevitabile che il realismo europeo inizi la parabola discendente, e molti segni farebbero apparire già in atto questo cammino, mentre gli americani sono ancora ben lungi dal raggiungere il culmine di quella ascendente: l'incontro equiparativo lungo i due archi potrebbe quindi essere non di molto lontano.

Se il cinema americano ama adornarsi di orpelli e di chincaglierie,

ciò non significa che molte delle sue piú robuste radici siano saldamente abbarbicate alla realtà: basti pensare ai *westerns*, ai film sui *gangsters* ed a tutti quegli altri che riflettono i vari aspetti della vita quotidiana o dell'« epoca » americana. Ma noi non parleremo di questi, non citeremo né Griffith né Vidor, né Ford né Hawks, né Hill né Mamoulian. Segneremo invece nel 1943 la data d'inizio del neorealismo di Hollywood.

Nella produzione americana del 1943 spiccano, ai fini del nostro esame, i titoli di quattro film: *La famiglia Sullivan* di Lloyd Bacon, *La commedia umana* di Clarence Brown, *Sorelle in armi* di Mark Sandrich, *The Ox-bow Incident* di William A. Wellman. Salvo omissioni, sono i quattro capostipiti del neo-realismo americano.

Il piú realistico dei quattro è senza dubbio il film di Wellman, pochissimo conosciuto in Europa (fu presentato privatamente al festival di Locarno del 1946). Esso narra, con uno stile del tutto scevro di lenocinii e di serrata, incisiva potenza, un tipico « delitto di massa ». Si ricollega, ma con molta maggiore schiettezza, a *Furia* di Fritz Lang e la sua provenienza dall'autore di *Ali*, di *Public Enemy*, di *I conquistatori* non può molto sorprendere. Stupefatti, invece, si rimane a leggere la firma di Bacon sotto *La famiglia Sullivan* (*The Sullivans*) non tanto per le qualità dell'opera, quanto per il passato dell'autore, regista delle piú clamorose riviste Warner (42ª *Strada*, *Wonder Bar*) e di film, in prevalenza, di carattere leggero, benchè suo sia il rilevante *Moby Dick* con John Barrymore. *La famiglia Sullivan* presentava la vita privata di quattro eroi americani con quel veridico nitore che caratterizza le pagine patinate di *Life*, ma sul quale grava cosí spesso il sospetto dell'oleografia. Il materiale del film era indubbiamente autentico, anzi documentario, ma era stato lavorato con quella politezza, con quell'abilità che non contribuiscono certo a produrre l'impressione dell'autentico. Per tacere di una quasi comica apoteosi finale. Lo stupore tocca poi il massimo nello scoprire Mark Sandrich, il regista di varii film di Fred Astaire, come autore del severo, almeno nell'impostazione, *Sorelle in armi* (*So Proudly We Hail*). Qui il documento di guerra era stato molto piú rimaneggiato e da una mano ancor meno intransigente. Ne era risulato un film in prevalenza avventuroso, decisamente artificiale e perfino speculante sulla impostazione totalmente femminile: con tutto ciò, non mancavano freschezze e sincerità, soprattutto da parte delle interpreti. Infine il veterano Brown, l'uomo della Garbo, aveva portato sullo schermo il libro di Saroyan che aveva commosso milioni e milioni di lettori, *La commedia umana* (*The Human Comedy*). La formula di Saroyan aveva rivelato nelle mani di lui tutto quel che di caramelloso e di voluto essa possiede, tuttavia scene e personaggi presentavano spesso un rilievo di veridicità oltremodo suggestivo.

L'impegno di Hollywood lungo la nuova via era evidente, come anche evidente era la sua difficoltà ad adoperare per il nuovo linguaggio uno stile che vi aderisse in pieno. Nel successivo 1944 emergono

tre film: *Da quando te ne andasti* di John Cromwell, *Missione segreta* di Mervyn Le Roy e *Un albero cresce e Brooklyn* di Elia Kazan. Il progresso non è forte ma è sensibile.

Con *Da quando te ne andasti* (*Since You Went Away*) si tenta il grande film rappresentativo, l'« affresco nazionale ». L'ottimo John Cromwell (*Figli di lusso, Schiavo d'amore*) penetrò con notevole schiettezza nel « fronte interno » americano ma non seppe liberarsi del tutto dalla maniera, né poté scrollarsi di dosso la saccarina contenuta nel copione (redatto dallo stesso produttore David O. Selznick).

Decisamente preferibile *Missione segreta* (*Thirty Seconds Over Tokyo*) in cui Mervyn Le Roy (*Piccolo gigante, Io sono un evaso, Madame Curie*) poté tenersi su di un piano prevalentemente documentario, a volte quasi tecnico, dato il grande interesse che l'argomento aveva per gli americani, onde non era necessario alcun « condimento » spettacolare. Con ciò era ancora una volta dimostrata la volontarietà di Hollywood nel distendere sui suoi prodotti una patina smussante ed edulcorante, che ne diminuisce l'autenticità ma ne estende la gradevolezza.

Un albero cresce a Brooklyn (*A Tree Grows in Brooklyn*) portava al realismo americano il primo nome nuovo, quello di Elia Kazan, un regista ed attore che aveva già dato notevolissime prove in campo teatrale. Nel trasferire sulla celluloide il popolarissimo romanzo di Betty Smith, Kazan non fece sempre del cinema ortodosso, e difficilmente avrebbe potuto farlo, data la sua provenienza e la sua mancanza di dimestichezza con il nuovo mezzo. Seppe usare, però, un linguaggio di intensa e diretta umanità in termini precisi e non poco coraggiosi. Tra l'altro, egli compì il gesto ancora semi-rivoluzionario in America di affidare le parti principali a due attrici non belle (la Garner e la Mac Guire) e a due attori in decadenza (il Dunn e la Blondell) preoccupandosi soltanto della loro capacità e della loro rispondenza, che furono perfette. Lo sosteneva, peraltro, la diffusione del libro, ma non per questo la sua azione e i risultati ai quali essa giunse furono meno rilevanti.

Quattro film scegliamo nel 1945: *Giorni perduti* di Billy Wilder, *La casa della 92ª Strada* di Henry Hathaway, *La storia del soldato Joe* di William A. Wellman e *Il romanzo di Mildred* di Michael Curtiz. Il progresso è fortissimo.

Giorni perduti (*The Lost Weekend*) sanziona con un riconoscimento mondiale il nome del secondo « uomo nuovo » del realismo americano, anche se la definizione non sia troppo calzante per il vecchio (non di età: Wilder ha 42 anni) assistente di Siodmak e sceneggiatore di Lubitsch, che nell'anno precedente aveva già realizzato *La fiamma del peccato*, dopo *Five Graves to Cairo*. Ma con *Giorni perduti* siamo all'opera pura, a uno di quei film « pietre miliari », come *The Kid* o *Traditore*. Sia l'esposizione che l'analisi psicologica non conoscono remore, e la verità — dolente, tormentata, allucinata — è l'unico scopo, la sola sostanza del film. E' un realismo non scarno

ma pieno e corporeo, certo non poco liricizzato ma non per questo meno ininterrottamente aderente ad ogni fibra di umana verità.

Con *La casa della 92ª Strada* (*The House on 92nd Street*) Henry Hathaway, l'autore de *I lancieri del Bengala*, *Sogno di prigioniero* e *Il sentiero del pino solitario* mette in opera per il produttore di *The March of Time*, Louis De Rochemont, una nuova ed interessantissima formula realistica, quella della narrazione di una trama a base autentica, svolgentesi in un ambente particolare descritto in termini documentari in ogni sua caratteristica costitutiva e con il minor ricorso possibile a scene, persone ed elementi estranei alla vita vera di quello ambiente stesso. Per giudicare dell'importanza di una tale impostazione basterà riflettere che il criterio dello « star system » dominante a Hollywood ha impedito finora e quasi certamente impedirà ai realizzatori di film classificabili come realistici l'uso totale di attori senza esperienza e senza notorietà, portati per la prima volta dinanzi alla macchina da presa come molti registi europei sogliono fare. *La storia del soldato Joe* (*The Story of G. I. Joe*) ci riporta il nome di Wellman in un film meno veristicamente « shocking » di *The Ox-Bow Incident* ma singolarmente vicino al cuore ed alla vita dei soldati, strutturalmente castigatissimo e perfino accettabile (salvo rilievi di poco conto) nell'ambientazione italiana, che così spesso all'estero ha dato adito a convenzionali falsità.

Non stupisca, poi, trovare in questo elenco di « specimens » *Il romanzo di Mildred* (*Mildred Pierce*), dell'autore di *20.000 anni a Sing-Sing* e de *La carica dei seicento*, Michael Curtiz. Il realismo non è soltanto tale quando si esercita su temi di guerra o della vita dei componenti delle classi più umili. Il libro di James Cain sul quale il film è basato, svolge con una sostanziale aderenza al vero (a parte ogni considerazione relativa al meccanismo della narrazione) una tipica « success story » della borghesia americana e denuncia un allarmante stato morale di una parte della nuova generazione. Curtiz ha tradotto questi elementi in termini cinematografici con una precisione e con una vivezza descrittive che pongono il suo film — nonostante il tono « romanzesco », che il titolo italiano sottolinea — tra i documenti di costume della nostra età.

Con il 1946 il realismo americano si arricchisce di un nuovo film di Hathaway analogo al precedente, *Il 13 non risponde* (*13, Rue Madeleine*) e di tre altri: *I migliori anni della nostra vita* di William Wyler, *Il postino suona sempre due volte* di Tay Garnett e *Lo strano amore di Marta Ivers* di Lewis Milestone. Annata, nel complesso, che segna una battuta di arresto degli americani lungo la strada del realismo, nonostante la presenza del film di Wyler, insignito, di ben nove premi dell'Academy.

I migliori anni della nostra vita (*The Best Years of Our Life*) è il gemello di *Da quando te ne andasti*: dal fronte interno ai problemi dei reduci. Anche qui pateticità e deamicisismo, sopratutto nel convenzionalissimo triplice lieto fine, tuttavia l'autore di *Dead End* e

di *Wuthering Heights*, appena uscito dalla sua diretta esperienza di guerra, ha saputo mantenersi su di un piano di umanità e di sincerità dal quale era rimasto ben lontano con il dolciastro e manierato *Signora Miniver*, da lui compiuto precedentemente. V'è inoltre da considerare che la stessa realtà americana non è poi troppo dissimile, per la standardizzazione e la superficialità dominanti in vasti settori sociali e da certe forme che a noi possono apparire impregnate di convenzionalismo o poco « sentite ». Con *Dead End*, poi, Wyler aveva già realizzato nel 1937 un film che può paragonarsi con il nostro *Sciuscià* assai piú validamente che non il molto costruito ed addomesticato *Città dei ragazzi* di Taurog.

Il postino suona sempre due volte (*The Postman Always Rings Twice*) è, *grosso modo*, sul piano stilistico de *Il romanzo di Mildred* e decisamente inferiore per pienezza e mordente. Il romanzo di Cain, che nell'adattamento italiano del Visconti diede luogo ad un film capostipite del nostro realismo, è stato narrato dal Garnett con una maiolicata e amorfa indifferenza. Abbiamo incluso il film fra quelli realistici unicamente per la sua base narrativa e per il paragone utilissimo che si può stabilire con il film del Visconti, ma in realtà esso non possiede alcuna qualità basilare per essere annoverato fra le opere ispirate dal vero o ad esso vicine, come non le possiede il suo regista, autore fra l'altro di *Amanti senza domani* (*One Way Passage*) *La valle del destino* e *La signora Parkington*. Il film non è pertanto da considerare in una discussione sul realismo americano.

Estremamente notevole è invece *Lo strano amore di Marta Ivers* (*The Strange Love of Martha Ivers*). In un soggetto decisamente romanzesco sono qui trattati problemi sociali, politici e morali (i retroscena delle grandi fortune, la corruzione della polizia, il diritto di uccidere) di rilevantissima portata. L'autore di *Pioggia*, di *Nulla di nuovo sul fronte occidentale* e di *Front Page* li ha svolti con uno stile « a tutto tondo », che se non è certamente documentario ne attenua d'altra parte la tematicità e li inserisce, convalidandoli, nei motivi della narrativa aprioristicamente accettata.

Nel 1947, infine, spiccano due film « dinamite », *Odio implacabile* di Edward Dmytryk e *Boomerang* di Elia Kazan, ai quali possiamo anche aggiungere *Forza bruta* di Jules Dassin, prodotto da Mark Hellinger.

Odio implacabile (*Crossfire*) è il parente piú prossimo del realismo europeo. Un film che si direbbe quasi alla Rossellini. Il nome di Dmytryk, relativamente nuovo, ha ricevuto un avallo definitivo da quest'opera, alla quale si può imputare peraltro una certa facilità di effetti. Cosí in *Boomerang* il Kazan, al suo terzo film, non si dimostra ancora ortodosso nei confronti dell'uso della « camera » e riecheggia qualche motivo ora wilderiano (di Thornton, non di Billy) ora dei due nominati film di Hathaway. Nonostante tali rilievi, le due opere sono da considerare, in senso realistico, tra le piú pure della tendenza in questa fase del cinema americano. Estremamente misto e spurio,

invece, *Forza bruta* (*Brute Force*) che porta una firma che non ha riferimenti noti nell'attività cinematografica, quella di Jules Dassin. (Ben piú noto è invece il suo « producer » Mark Hellinger). I maggiori pregi realistici di questo film sono nello scenario, chè il tono della regìa è quasi sempre subordinato all'effettismo. Il che non esclude una notevolissima potenza.

Nei riguardi delle reazioni suscitate dai film realistici nell'opinione pubblica americana è molto importante rilevare come molti di essi (*I migliori anni della nostra vita, Lo strano amore di Marta Ivers, Boomerang, Odio implacabile, Missione segreta*) siano stati indicati, in ambienti responsabili, come di carattere « sovversivo », o comunista, con delle conseguenze nella famosa inchiesta politica sul cinema recentemente conclusasi. Infatti il Dmytryk e il produttore dei suoi film, insieme al soggettista di *Missione segreta* Dalton Trumbo e ad altri scenaristi sono stati sospesi da ogni attività presso le case affiliate alla M.P.P.A.A. sostanzialmente per il tono dei loro film. Anche in Italia, del resto, non sono mancati verso i film realistici riserve motivate da pregiudizi politici e morali.

Come abbiamo premesso, la nostra disanima non ha inteso essere esauriente ma soltanto indicativa. Non abbiamo citato, ad esempio, un film come *L'uomo del Sud* di Renoir perchè non ci è parso sufficientemente americano, ed altri perchè non ne avevamo conoscenza diretta. Ci sembra tuttavia che i film esaminati siano sufficienti per giungere a delle conclusioni. Queste sono le seguenti.

Esiste una tendenza realistica post-bellica nel cinema americano, piú voluta che spontanea. A causa appunto di questa scarsa istintività e di tutta l'impostazione di quella cinematografia essa presenta caratteri misti e spesso malcerti ma conta opere di notevolissima levatura. Queste, d'altro canto, sono in numero esiguo e giungono appena alle altezze dei grandi film realistici realizzati nella stessa America prima della guerra. La tendenza non sembra destinata ad assumere una parte preponderante nella produzione hollywoodiana. Essa tuttavia rimarrà viva e acquisterà nuova forza finché sarà necessario produrre opere del genere, da controbattere a quelle europee. Dopo, perderà il carattere di tendenza che, sia pur con molto labili confini e sopratutto per il rilievo conferitole dalla polemica, attualmente presenta, per assumere quello di normale aliquota in una produzione completa. Infine, il realismo americano non giungerà mai alle crudezze, alle profondità e alle aderenze di quello europeo: non potrà quindi costituire per esso un temibile concorrente sul piano artistico ma potrà essere un pericolosissimo competitore sul terreno commerciale, appunto in grazia delle sue transizioni, che si traducono in maggiori elementi di gradevolezza.

Vinicio Marinucci

Pubblichiamo nelle pagine fuori testo una succinta e rapida antologia fotografica tratta da immagini di film realistici americani.

Note

Cinema, arte e non arte, e letteratura

Se la critica cinematografica straniera tante volte pecca di indulgenza e di contenutismo piú o meno snob, la critica italiana può essere minacciata dal pericolo di un eccessivo rigorismo e di formalismo. Il merito indiscutibile dei nostri cineasti è senza dubbio quello di avere impostato il problema cinematografico su un tono di cultura, di avere portato nella loro attività gli interessi e insieme i procedimenti della nostra esperienza di critica letteraria e figurativa. Ma, appunto per questo, pure riconoscendo l'esigenza di una ricerca di valori puramente artistici, sarà bene precisare che la completa opera d'arte del cinematografo, come nella letteratura, nella pittura e via dicendo, è frutto raro e difficile: spesso la nostra critica tende all'assolutezza, quasi che si sia fermata a un crocianesimo della prima maniera: un certo tipo di opere, senza dubbio di grande valore artistico, come per esempio i classici sovietici del montaggio, vengono presi a modello assoluto con l'esclusione di opere di carattere diverso. Negli ultimi anni specialmente in rapporto agli interessi civili e alle esperienze del nuovo realismo cinematografico (francese, italiano, sovietico e americano), la critica nei suoi migliori rappresentanti, ha veramente guardato l'opera cinematografica nella sua totalità; ma, in questo caso, è stata talvolta troppo severa verso esperienze formali e culturali ancora necessarie. La critica delle riviste e dei giornali, nella incultura che in questo campo ancora insidia lo spettatore, ha un compito divulgativo, di alta divulgazione: Duvivier è tornato in Francia e ha dato in Panique *un'opera di notevole interesse culturale. Se questo film non ha un valore assoluto, se non presenta delle chiare possibilità di sviluppo, ha tuttavia un suo significato. E' facile notare una bravura forse eccessiva di formule cinematografiche: tutto sembra accentuato, sottolineato: Duvivier ha corso rischio di ripetersi e, ripetendosi, di cadere nel formalismo. Pure, i movimenti di macchina iniziali, i campi della sequenza finale, le inquadrature ritagliate nella camera dei due amanti, gli stacchi e il montaggio calcolati, danno a questo film un valore di racconto per immagini visive: non si troverà in* Panique *l'indagine e la rappresentazione di un mondo spirituale nuovo e aperto, di una nuova direzione umana, ma Duvivier nei suoi valori formali va ancora considerato con attenzione: la presenza di un* petrarchismo, *di un formalismo nel quale forme e contenuti tendono a coincidere in una*

loro raggiunta perfezione e astratta corrispondenza, può ancora giovare come richiamo stilistico. E' stato detto che chi non ama gli autori minori non sa capire veramente neanche l'arte dei maggiori: cosí, occorre sapere intendere anche opere cinematografiche non perfette, ma ricche di motivi e di spunti; si potrebbe dire che nel campo della critica può essere introdotto quel criterio, o semplicemente quella avvertenza, che il Croce ha voluto riconoscere e sottolineare nel suo volume La poesia, ma che anche prima di lui, è stata sempre presente, consapevole o no, nella critica: esiste un gusto, una cultura, una lettura, che hanno un valore di civiltà: quando si parla di immagini visive, di abilità e di bravura cinematografica, di lingua cinematografica, non è detto che per questo ci si trovi dinnanzi a dei valori puramente artistici: s'intende soltanto che il regista si è servito della esperienza e dei mezzi del cinematografo, ha raggiunto e cercato una sua dignità come, analogamente, uno scrittore può aver scritto un libro letterariamente interessante, che rientra nella civiltà letteraria anche se non raggiunge un significato artistico.

Occorre forse anche aggiungere che, negli stessi limiti dell'opera d'arte cinematografica, si possono distinguere diversi caratteri secondo le diverse personalità dei registi, e secondo i diversi momenti della storia del cinematografo: prendendo i termini con cautela, e non come rigidi schemi, si può dire che vi sono delle opere di carattere lirico, come delle opere di carattere narrativo, dei racconti brevi e delle pagine di humour. Ombre rosse, nella sua stretta continuità narrativa, A nous la liberté nel suo sapiente umorismo visivo, sono opere d'arte non meno che La fine di San Pietroburgo con il suo montaggio analogico, con le sue sottolineature di realismo lirico.

Attraverso la macchina da presa, l'uso cinematografico del sonoro, il montaggio e via dicendo, si è creata una nuova lingua, la quale ha senza dubbio uno stretto rapporto con la lingua delle arti figurative e consiste in un nuovo senso e in un nuovo rapporto spaziale e temporale. Pure, la visività come carattere differenziante e insostituibile del cinematografo, non ci deve far concepire questa lingua come valevole nei momenti di pura espressione artistica: la civiltà cinematografica non si esaurisce nella distinzione arte e non arte, cinematografo e non cinematografo. L'analogia che si è qui stabilita fra la categoria letteratura usata dal Croce, e un'analoga categoria che si può e si deve usare per il cinematografo, può essere spinta ancora piú oltre: attraverso le forme cinematografiche — e quindi con l'esclusione delle pure riprese fotografiche con indiscriminato uso del campo totale o che so io — si possono creare delle opere di valore e di intenzione storica, politica e via dicendo.

Un regista può insomma, non diversamente da uno scrittore, fare un saggio morale, una ricerca sociale; un'indagine critica: cosí per esempio il recente film di Dmytryk: Odio implacabile, nella forma di racconto cinematografico porta anche l'intenzione e la ricerca di una

indagine sulla società americana contemporanea. L'immagine cinematografica, in una forma ancora piú diretta che l'immagine pittorica, (sebbene uno studioso abbia visto nelle opere dei Carracci dei saggi critici) dev'essere considerata come parola, *capace, pur con le sue caratteristiche, di quei molteplici valori umani che suscita la parola.*

Claudio Varese

Lettera dagli Stati Uniti

« Lei mi domanda notizie di nuovi libri sul film. Il piú importante e serio mi sembra Da Caligari a Hitler *di S. Kracauer, ex-critico cinematografico della Frankfurter Zeitung. Il libro si occupa essenzialmente di analisi di contenuto ed è un tentativo di dimostrare che le ideologie naziste erano anticipate in molti motivi del cinema tedesco, di cui l'autore dà una storia piuttosto completa. E' un libro che meriterebbe una traduzione in italiano. A me, le analisi ideologiche sembrano essenziali in questo momento: molto piú importanti delle discussioni sulla forma e la tecnica. Servirebbero possibilmente anche ad attrarre l'attenzione dei produttori di film. Per darle un esempio:* Paisà, *che ha dei pezzi piuttosto buoni, mi sembra mancare nel senso che non si capisce bene a che scopo è fatto, cioé da quale atteggiamento è sorto facendo astrazione da un vago interesse nell' " umano ". Cosicché lo spettatore, alla fine, confrontato con un discorso in cui il liberale cappellano americano esalta la serenità di spirito dei monaci italiani proprio nel momento in cui hanno dato prova di quella intolleranza la quale era stata una delle ragioni per la guerra, non capisce bene " what it is all about " e se ne va confuso e scontentato. Credo, insomma, che sarebbe importante far capire ai produttori di film che le loro opere propongono sempre una ideologia, chiara o confusa, liberale o reazionaria, ecc.; volendo o non volendo ».*

Rudolf Arnheim

Minima

Al saluto rivoltoci da La critica cinematografica *per la ripresa di* Bianco e Nero, *rispondiamo nel 4° numero: il che vuol già dire, ci sembra, che questa è la volta buona.*

Ai preziosi amici di Parma dobbiamo un ringraziamento e una spiegazione. Dicendo che il cinema, il buon cinema va a sinistra, volevamo dire (e riteniamo di essere stati abbastanza chiari) che nella arte del film, piú che in qualsiasi altra arte, si avverte l'esigenza di ritrovare i problemi, gli aspetti, i motivi morali e ideali del proprio tempo: pena la decadenza. Insomma le bottiglie di Morandi diventerebbero al cinema probabilmente dei fiaschi. " Le duchesse di Proust, gli amori adelescenti di Radiquet, le ironie di Stravinsky ", che anche noi amiamo, non c'entrano, come non c'entrano i film di Clair o di David Lean... quando non c'entrano. E chi sa intendere... intende. Gli altri si limitino pure a baloccarsi.

L. C.

Nuovi orientamenti
nei materiali assorbenti del suono

Il problema sostanziale per la tecnica della riproduzione del suono in cinematografia, è quello di destare nello spettatore sensazioni equivalenti a quelle che l'orecchio avrebbe percepito se si fosse sostituito al microfono durante la fase di ripresa. Alle due estremità del processo di ripresa e di riproduzione occorre dunque tener conto di due campi sonori. Il primo è quello i cui fenomeni interessano il microfono; i fenomeni del secondo (causati direttamente dagli altoparlanti) interessano l'orecchio umano.

Tra microfono ed altoparlante, l'energia acustica del primo campo sonoro, subisce numerose successive trasformazioni, finché si ripresenta a distanza di spazio e di tempo, nel secondo campo sonoro, per provocarvi un'immagine quanto piú è possibile fedele al primo.

Delle caratteristiche di queste trasformazioni e dei principali inconvenienti non ancora superati dalla tecnica, avremo in seguito motivo di occuparci. Ora ci interessano quegli elementi atti a modificare i due campi sonori di cui sopra, elementi che sono indipendenti dalle caratteristiche elettroacustiche dei trasduttori adoperati per la ripresa e la riproduzione del suono, ma che dipendono essenzialmente dalla struttura delle pareti che delimitano gli ambienti adibiti alla ripresa e alla riproduzione dei suoni.

In generale i materiali le cui superfici racchiudono i due campi sonori, debbono essere quanto piú è possibile assorbenti. Ciò è tanto piú importante dal punto di vista della destinazione, quando si tratti di campi sonori originati dalla parola umana e dal punto di vista della scena rappresentata, quando si tratti di « esterni ». Infatti, è noto come in tali casi si richieda una minor durata della coda sonora.

Con i materiali porosi attualmente in uso, è possibile ottenere forti assorbimenti del suono anche per spessori non molto forti dei materiali stessi, ma soltanto per frequenze medie ed alte. Per assorbire le basse frequenze, occorrerebbe adoperare materiali porosi in spessori rilevanti (dell'ordine del metro), ciò che non è praticamente attuabile né nei teatri di posa, né nelle sale da proiezione. Lo si è fatto recentemente in Germania ed in America soltanto per speciali sale di prova per gli strumenti acustici (Laboratori Bell e R.C.A.; camera assorbente dell'Institut für Schwingungsforschung di Berlino).

Due conseguenze derivano da tale fatto: le basse frequenze, per effetto delle riflessioni multiple, sia nel teatro di posa, sia nella sala di proiezione, subiscono una azione di rinforzo superiore a quella del-

le medie e delle alte, con conseguente modifica del timbro del suono. Si può però agire su di esse abbastanza agevolmente con mezzi elettroacustici e ristabilire l'equilibrio. Inoltre, sempre per effetto delle riflessioni multiple, la durata convenzionale della coda sonora alle basse frequenze, risulta piú lunga di quanto desiderabile.

L'ultimo inconveniente è difficilmente eliminabile per via elettroacustica; ed occorre anche tener presente che esso è dovuto alle azioni successive provocate dalle condizioni ai limiti dei due campi sonori di cui il secondo agisce direttamente sugli spettatori.

Per tale ragione un « esterno » girato in un ambiente riflettente per le basse frequenze e riprodotto in un ambiente anch'esso riflettente per le stesse frequenze, non riuscirà, certo a rendere la sensazione che lo spettatore avrebbe provato assistendo all'azione reale. Né un « parlato » od uno « staccato di violino », riusciranno sufficientemente nitidi. Ad ovviare tale inconveniente, da circa quindici anni sono stati avviati studi tendenti ad ottenere l'assorbimento delle basse frequenze, non con materiali porosi, ma mediante strutture risonanti-assorbenti di semplice e pratico impiego che formano oggetto di questo articolo.

In sostanza, tali sistemi consistono nell'impiego di un numero molto grande di risuonatori di Helmholtz, ciascuno dei quali ha, come è noto, la capacità di risuonare per una determinata frequenza, assorbendo parte dell'energia incidente e trasformandola in calore. Il sistema è realizzato in pratica mediante piastre forate disposte ad una certa distanza dalla parete. L'intercapedine tra piastra e parete può essere riempita con materiale poroso assorbente: si hanno, in tal caso, sistemi risonanti-assorbenti smorzati.

Linee generali della teoria. — Lo studio di un singolo risuonatore di Helmholtz può ricondursi, come è noto, a quello di un sistema meccanico ad un grado di libertà e di conseguenza a quello di un circuito elettrico avente in serie resistenza, capacità ed autoinduttanza.

Si può in tal modo risalire alla determinazione della frequenza di risonanza, della impedenza acustica e del coefficiente di assorbimento, noti i parametri caratteristici del sistema stesso. Qualora si tratti di una piastra forata posta ad una certa distanza da una parete, il sistema può egualmente essere trattato per via teorica considerandolo costituito come da un insieme di risuonatori (di cui i fori rappresentano il collo), ciascuno dei quali agisca indipendentemente; ciò, beninteso, fino a che la distanza tra i vari fori è tale che si possa ritenere che i risuonatori non si influenzino eccessivamente l'un l'altro.

I paramenti caratteristici del sistema sono in tal caso: il numero di fori per unità di superficie; il diametro dei fori supposti circolari; lo spessore della piastra e la sua distanza dalla parete; l'eventuale presenza di materiale assorbente poroso disposto davanti o nell'interno o dietro il collo dei risuonatori.

Ciascuno di tali parametri influisce sia sul valore della frequenza di risonanza, che sui valori del coefficiente di assorbimento in funzione della frequenza.

La trattazione teorica del problema è però ostacolata dal fatto che riesce difficile la valutazione del termine resistivo dovuto all'attrito dell'aria attraverso i fori e alla resistenza alla radiazione sulle due faccie delle piastre forate. In generale i risultati ottenuti dal calcolo teorico danno per tale termine valori quattro o cinque volte inferiori a quelli misurati.

Ancora più complesso, dal punto di vista della trattazione teorica, è il caso in cui i risuonatori risultino smorzati mediante la disposizione di materiali porosi assorbenti disposti sia sulla faccia esterna, sia nel collo dei risuonatori stessi, sia nell'intercapedine tra piastra
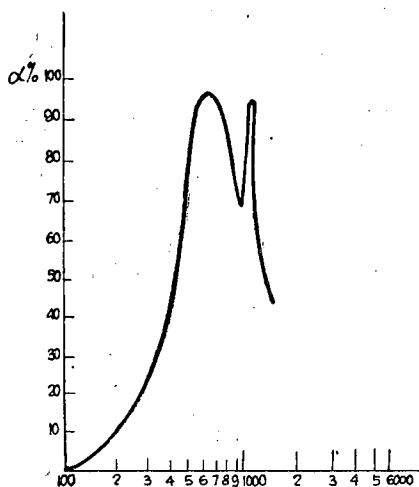
Fig. 1. — Caratteristica di assorbimento dell'acusticelotex C4. Spessore l = 32 mm.; Diametro dei fori a = 4,5 mm.; Distanza tra i fori 13 mm.
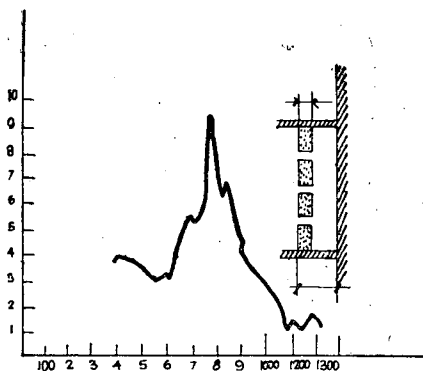
Fig. 2. — Risonanza nella cavità posteriore alla piastra di celotex C4. Stesse dimensioni di fig. 1 ma lo strato poroso posteriore di 22 mm. di celotex è sostituito da intercapedine d'aria.

forata e parete. Recentemente, poi, sono stati studiati dispositivi in cui ai fori circolari vengono sostituite fessure lunghe e strette, e ne è stata tentata anche la trattazione teorica.

Piuttosto, però, che addentrarci nell'esposizione di una teoria ancora incompleta, ci limiteremo a riferire alcuni tra i più notevoli risultati sperimentali ottenuti, e le applicazioni pratiche del sistema, già effettuate, da cui il lettore potrà avere un'idea dell'importanza e dei limiti di applicazione del nuovo sistema.

Risultati sperimentali. — Le figure da 1 a 10 sono riportate dalla pubblicazione di V. L. Jordan di cui al n. 5 della bibliografia. Le esperienze furono fatte mediante misure ricavate col metodo delle

onde stazionarie in tubo su campioni circolari del diametro di cm. 9,8 e di cm. 28,8 (diametri dei due tubi di prova).

Le figg. 1 e 2 danno le caratteristiche di assorbimento dell'acusticelotex « C 4 ». Tale materiale è costituito da una piastra superiore forata di circa 10 mm. di spessore, di fibbre fortemente compresse e perciò abbastanza rigida; lo strato inferiore, di circa 22 mm., è costituito dallo stesso materiale, ma lasciato poroso e morbido. Si è stati perciò portati a spiegare l'effetto selettivo di assortimento mediante
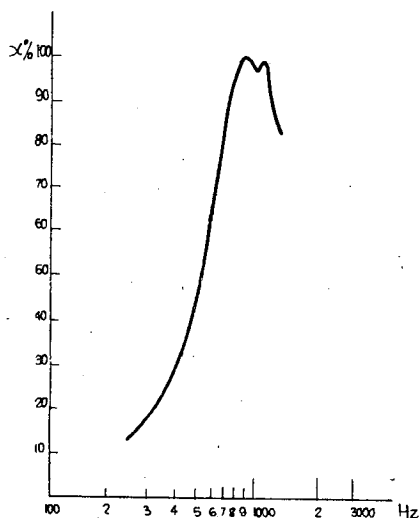
FIG. 3. — Caratteristica di assorbimento dell'acusticelotex B3. l = 32 mm.; a = 6 mm.; distanza tra i fori 13 mm.
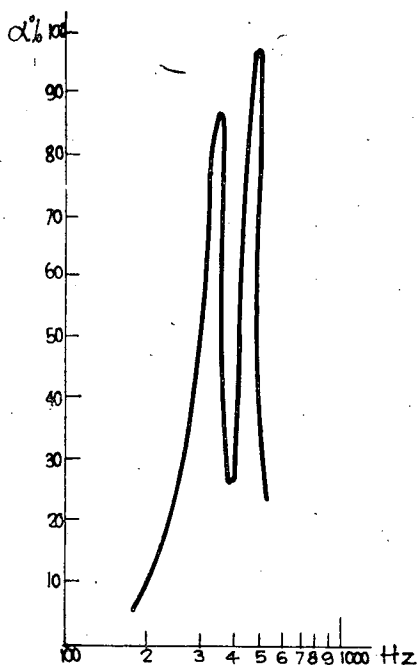
FIG. 4. — Caratteristica di assorbimento di un dispositivo risonante assorbente costituito da: Piastra di cartone forata spessore l = 2,7 mm.; diametro fori circolari a = 5,6 mm.; distanza tra i fori 72 mm.; profondità dell'intercapedine d = 26 mm.

la risonanza dovuta a risuonatori aventi per collo lo spessore della piastra superiore rigida e per cavità lo strato poroso: risuonatori smorzati.

La fig. 2 mostra, infatti, come, sostituendo lo strato inferiore con aria, rimanga lo stesso picco nella caratteristica dovuta all'effetto di risonanza nell'intercapedine.

Riportiamo qui di seguito una tabella di misure effettuate per diversi dispositivi risonanti-assorbenti con il tubo da cm. 28,8 di diametro.

DAVID W. GRIFFITH *Intolerance*

KING VIDOR *La folla*

JOHN FORD *Il traditore*

FRITZ LANG *Furia*

ELIA KAZAN *Boomerang*

EDWARD DMYTRYK *Odio implacabile*

Numero dei fori	Diametro del foro in cm.	Profondità del foro in cm.	Distanza dalla parete in cm.	Materiale della piastra	Riempimento	Freq. di rison.	
						calcolata	misurata
41	0,45	1	2,2	C_4	C_4	855	660
41	0,45	1	1,6	C_4	feltro	1000	740
41	0,45	1	2,2	C_4	aria	855	980
41	0,45	1	1,6	legno	feltro	1000	910
41	0,45	1	2,2	ottone	aria + felt.	855	800
41	0,45	1	2,2	ottone	feltro	855	800
41	0,45	1	1,6	ottone	feltro	1000	900
7	1	1	1,6	legno	feltro	800	700
1	1	1	1,6	legno	feltro	300	—
41	0,22	1	1,6	legno	feltro	525	480
7	1	1	1,6	legno	ovatta	800	800
41	0,3	0,1	1,6	cartone	feltro	1340	1100
41	0,52	0,1	1,6	cartone	feltro	1890	1600
41	0,52	0,1	2,7	cartone	feltro	1450	1150
21	0,52	0,1	1,5	cartone	feltro	1390	1100
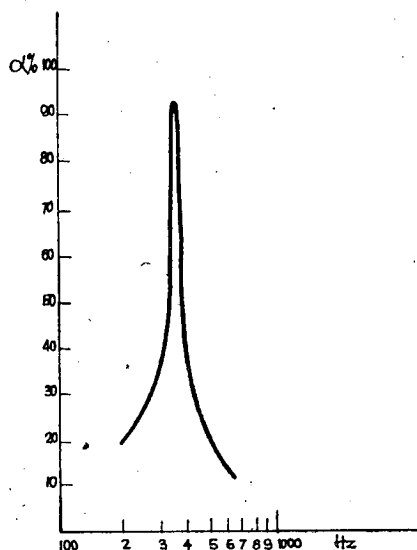
FIG. 5. — Caratteristica di assorbimento dello stesso dispositivo della fig. 4 ma senza fori.
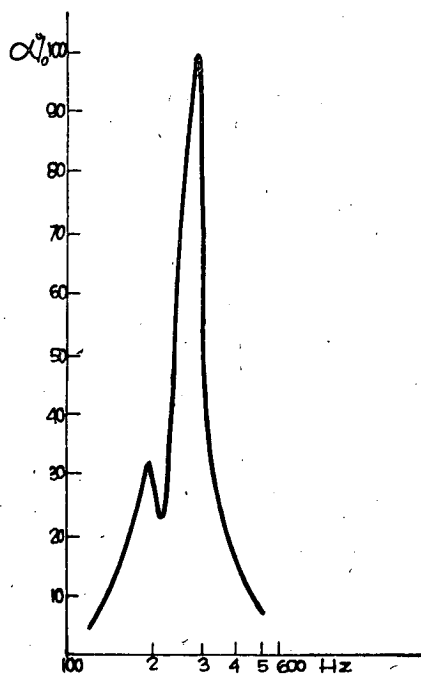
FIG. 6. — Caratteristica di assorbimento di un dispositivo ris. ass. costituito da: Piastra di legno forata $l = 20$ mm.; diametro dei fori $a = 13$ mm.; distanza tra i fori 96 mm.; profondità dell'intercapedine 26 mm.

E' da notare come, in generale, i valori calcolati per via teorica per la frequenza di risonanza, risultino notevolmente inferiori a quelli misurati sperimentalmente. Ciò è essenzialmente dovuto al fatto accennato del difetto della teoria per la determinazione della resistenza offerta dai risuonatori e dell'effetto dovuto al materiale poroso assorbente disposto nell'intercapedine.

Oltre a ciò, occorre tener presente che per piastre non perfettamente rigide esiste un effetto di risonanza dovuto alla piastra nel suo insieme e all'intercapedine disposta tra essa ed il muro, effetto anche questo già adoperato per l'assorbimento del suono a bassa frequenza (pannelli di legno risonanti).

La caratteristica di fig. 4 presenta, per il dispositivo indicato, due massimi a circa 310 e 415 Hz di cui il secondo non è dovuto all'assorbimento per effetto dei risuonatori, ma per vibrazioni della piastra e dello strato d'aria retrostante, come mostra la fig. 5 in cui è riportata la caratteristica di assorbimento dello stesso dispositivo, ma senza fori.

Fig. 6. — Dei due massimi mostrati a 185 Hz e 260 Hz, molto probabilmente il primo è dovuto ad autoscillazione della piastra, mentre
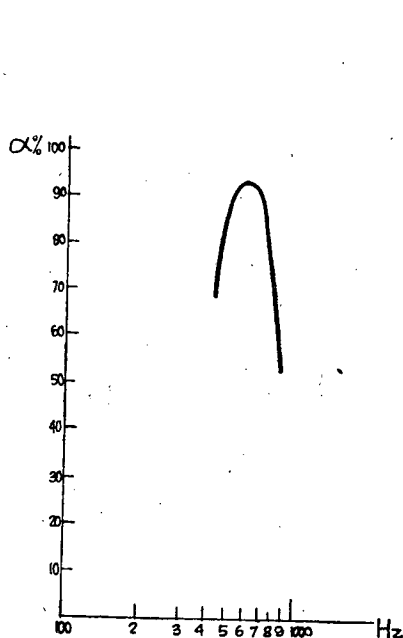
Fig. 7. — Caratteristica di ass. di un dispositivo ris-ass. così costituito: Piastra di ottone forata dello spess. l = 1 mm.; un solo foro di diametro a = 23 mm.; un solo foro su campione circolare di 9,8 cm. di diametro; un pezzo di lino aderente al foro di resistenza acustica.
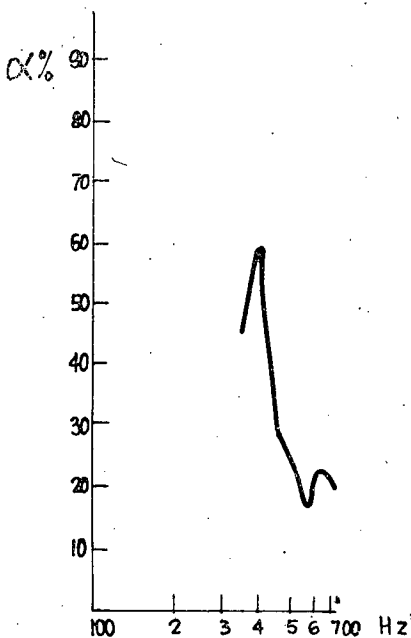
Fig. 8. — Caratteristica di assorbimento di un dispositivo costituito come in fig. 7, solo la stoffa aderente al foro ha una resistenza acustica di 45 Ohm invece di 5 Ohm.

il secondo è dovuto all'effetto dei risuonatori. E' da pensare inoltre che l'effetto di risonanza dell'intera piastra abbia influenza sulla posizione del massimo per effetto Helmholtz.

Fig. 7. — Da notare come in questo caso la gamma di frequenza assorbita sia piuttosto estesa. Aumentando lo smorzamento mediante l'interposizione di materiale che presenti maggiore resistenza acustica, si ottengono invece i risultati di fig. 8.

Togliendo ora il pezzo di lino e sostituendolo con un feltro di 8 mm. disposto aderente alla parete interna, si ha un valore massimo di assorbimento del suono di circa il 52%. Inoltre si riportano i risultati mostrati in fig. 9 per lo stesso dispositivo di fig. 7, ma con feltro nella intercapedire, per mostrare come in tal caso il feltro non abbia praticamente alcuna influenza.

La fig. 10 dà invece i valori del massimo assorbimento del suono per il dispositivo indicato in fig. 7, di cui si è però fatto variare il diametro del foro.

Esperienze piú sistematiche furono condotte in seguito per accertare l'influenza che i vari parametri (numero dei fori per unità di
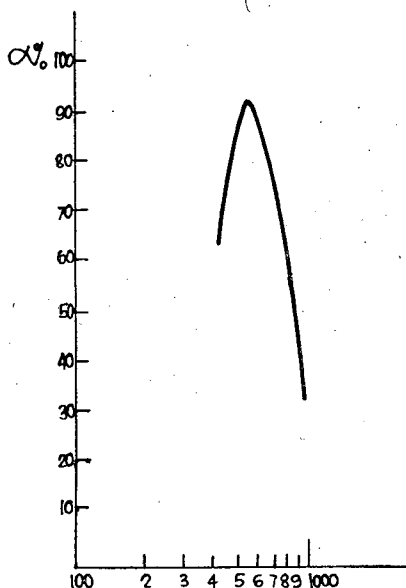
FIG. 9. — Caratteristica di ass. di un dispositivo costituito come in fig. 7 ma con in più un feltro da 8 mm. posto nell'intercapedine.
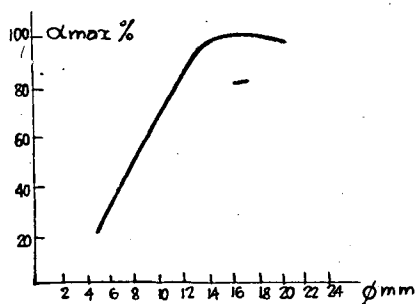
FIG. 10. — Valori del massimo di assorbimento al variare del diametro del foro per un dispositivo come in fig. 7 solo lo spessore della piastra di ottone è di 10 mm.

superficie, spessore dell'intercapedine, diametro dei fori, forma dei fori, avevano sia sulla posizione del massimo di assorbimento, sia sulla forma della caratteristica. Ciò è stato però fatto per risuonatori non smorzati, in cui la intercapedine era costituita da aria.

(Le figg. da 11 a 18 sono riportate dalla pubblicazione di A. Gigli di cui al n. 6 della bibliografia).

Le esperienze sono state effettuate mediante misure determinate col metodo delle onde stazionarie in tubo, su campioni circolari del diametro di cm. 25 (diametro del tubo). Altre esperienze furono in seguito effettuate per porre meglio in luce l'influenza che può avere la disposizione di materiali porosi assorbenti all'esterno delle piastre, nei fori e nelle intercapedini ed anche per studiare l'efficacia di disposi-
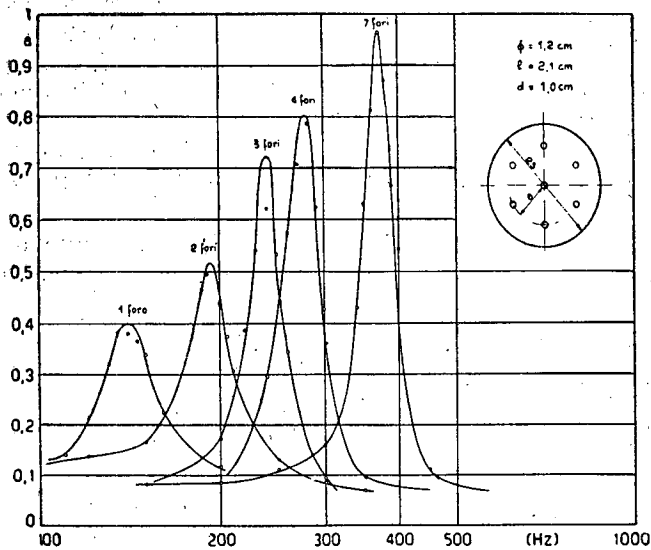
Fig. 11. — Caratteristica di frequenza del coefficiente di assorbimento in funzione del coefficiente di perforazione. $a = 6$ mm. Le quote sono indicate nel disegno in cm.
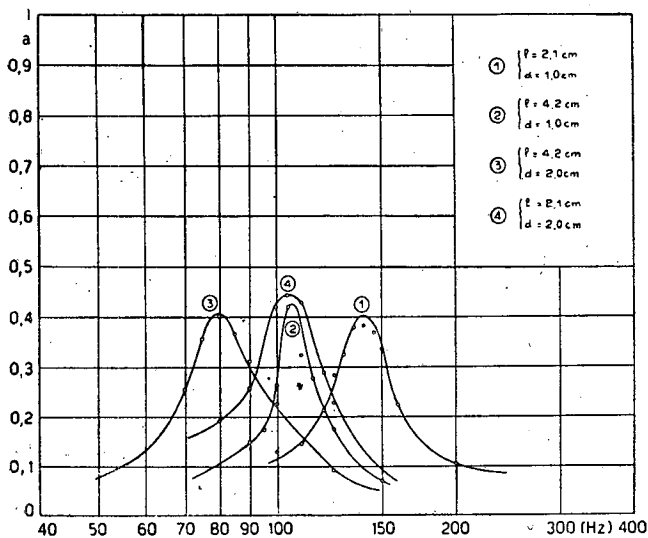
Fig. 12. — Caratteristica di frequenza del coefficiente di assorbimento nel caso di un solo risonatore, con l e d variabili. $a = 6$ mm.
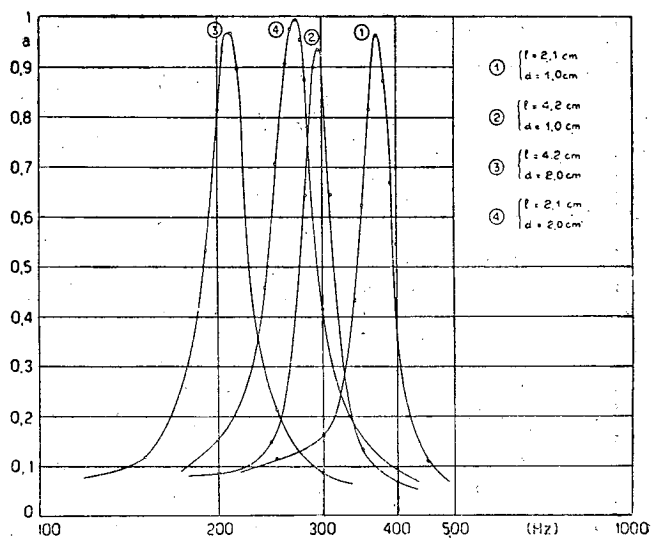
Fig. 13. — Caratteristica di frequenza del coefficiente di assorbimento nel caso di 7 risonatori, con l e d variabili. $a = 6$ mm.
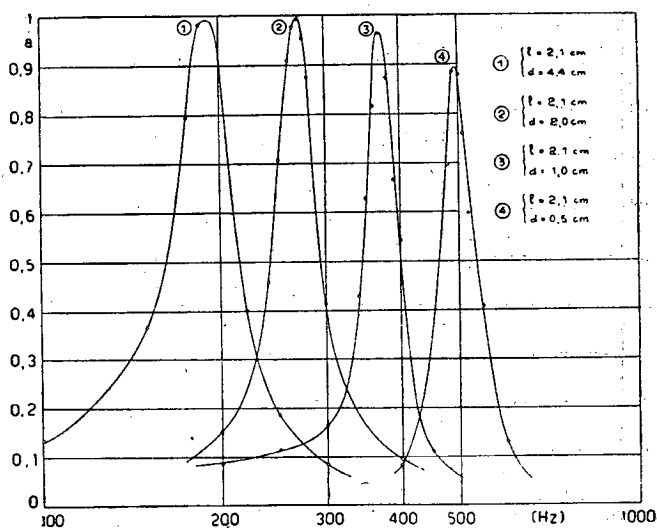
Fig. 14. — Caratteristica di frequenza del coefficiente di assorbimento (sistema con 7 risonatori) al variare della distanza fra piastra forata e parete. $a = 6$ mm.
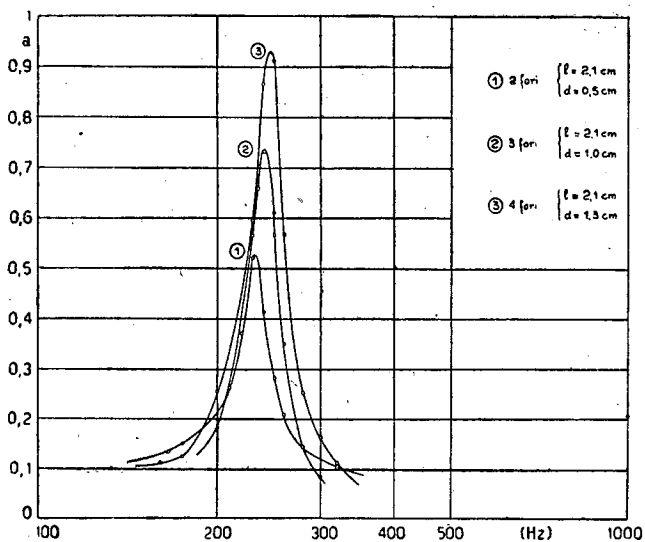
FIG. 15. — Caratteristica di frequenza del coefficiente di assorbimento al variare del numero dei risonatori. $a = 6$ mm.
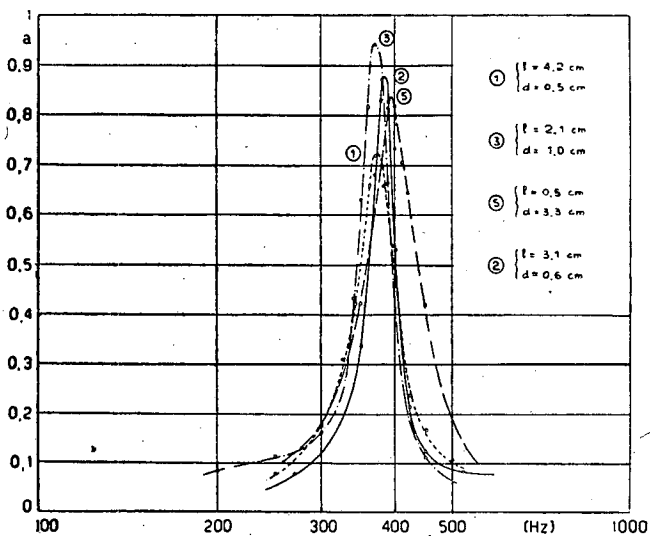
FIG. 16. — Caratteristica di frequenza del coefficiente di assorbimento del sistema a 7 risonatori per l e d variabili e frequenza di risonanza costante. $a =$ mm.
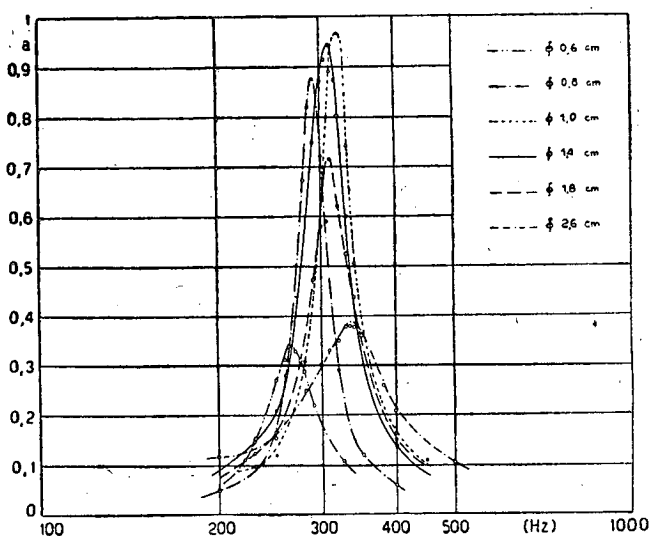
FIG. 17. — Caratteristica di frequenza del coefficiente di assorbimento di sistemi di risonatori con fori di diametro variabile. Spessore della piastra $l = 21$ mm. Profondità dell'intercapedine di variabile in modo da mantenere circa costante la frequenza di risonanza.
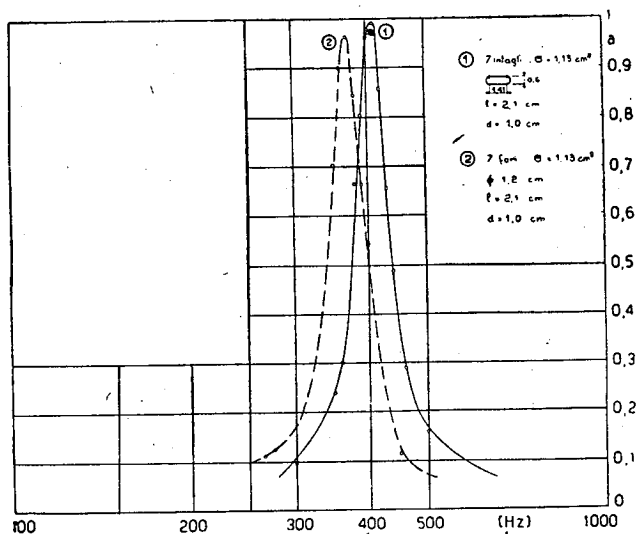
FIG. 18. — Caratteristica di frequenza del coefficiente di assorbimento del sistema a 7 risonatori con collo a sezione retta di forma con circolare. Le quote sono indicate nel disegno in centimetri.

tivi in cui ai fori circolari fossero sostituite fessure lunghe e strette. I risultati di tali ricerche sono illustrati nelle figg. da 19 a 32 (misure effettuate parte col metodo delle onde stazionarie e parte col metodo della camera riverberante).

(Le figg. da 19 a 32 sono riportate dalla pubblicazione di V. L. Jordan citata al n. 9 della Bibliografia).

Si può, in genere, constatare che sia con l'impiego di strutture risonanti-assorbenti non smorzate che con quelle smorzate, variando opportunamente i vari parametri, sia possibile raggiungere risultati diversissimi che possono adattarsi ai piú disparati casi che si presentano in pratica.

Come si è notato, le strutture risonanti assorbenti, se non usate con opportuni accorgimenti, hanno un assorbimento molto selettivo (assorbono, cioè, soltanto una limitata gamma di frequenza) ed il loro
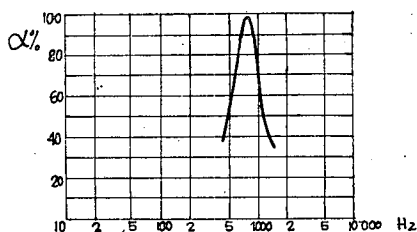
Fig. 19. — Caratteristica di ass. per un sistema risonante assorbente così costituito: Piastra metallica con la stessa perforazione dell'acusticelotex C4 spessore $l = 10$ mm.; profondità dell'intercapedine $d = 22$ mm. Nell'intercapedine, aderente alla piastra metallica uno strato di feltro di vetro spesso 7 mm.
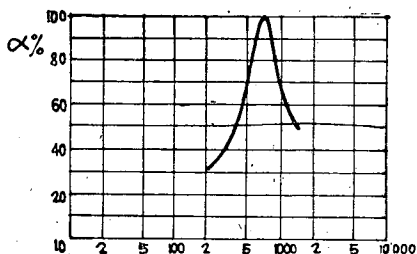
Fig. 20. — Caratteristica di assorbimento per un sistema così composto: pannello di legno dello spessore $l = 8$ mm.; fori circolari costituiti con fessure lunghe e strette (larghezza 9 mm.); distanza tra le fessure 50 mm.; profondità dell'intercapedine senza smorzamento 30 mm.

impiego, efficace, in generale, per le basse e le medie frequenze, deve essere accompagnato dall'impiego di materiali porosi assorbenti per le alte frequenze.

Inoltre, adoperando strutture risonanti-assorbenti smorzate, mediante l'impiego di materiali porosi nell'intercapedine o di stoffe aventi piccola resistenza acustica aderenti ai fori, occorre tenere presente che aumentando la superficie forata per unità di superficie complessiva la caratteristica di assorbimento del pannello risonante-assorbente si avvicina a quella del materiale poroso, man mano che aumenta la superficie forata e diminuisce lo spessore della piastra. Con legno compensato da 3 mm. e perforazione del 25%, scompare praticamente l'effetto di risonanza e rimane solo quello dovuto al materiale poroso posto nell'intercapedine.

Per quanto riguarda l'adozione di fessure lunghe e strette, si può notare come il loro impiego sia vantaggioso e di semplice realizzazione.

Tutta la trattazione teorica delle strutture risonanti-assorbenti smorzate non è ancora sufficiente per avere indicazioni precise; può essere però impiegata per avere indicazioni di massima, che debbono necessariamente essere controllate mediante esperienze.

Applicazioni pratiche. — Lo scrivente ha avuto modo di sfruttare le caratteristiche di forte assorbimento selettivo delle strutture risonanti-assorbenti smorzate per l'attenuazione di rumori trasmessi in condotti di ventilazione e per l'attenuazione di rumori prodotti in sale di ricezione e trasmissione telefonica, telegrafica e con macchine telescriventi. Si è cercato in tali casi, di ottenere che le strutture risonanti assorbenti avessero i loro massimi di assorbimento in corrispondenza
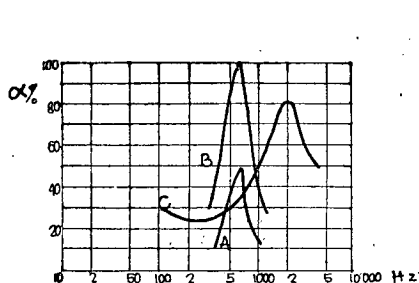
Fig. 21. — *A*) Pannello in legno con fori circolari di 9 mm. di diametro. Distanza dei centri 25 mm. Spessore del pannello 20 mm. Profondità intercapedine 30 mm. - *B*) Come in *A* ma con intercapedine piena di lana di vetro. - *C*) Pannello di legno con fori rettangolari di mm. 50 × 2. Distanza verticale tra i fori 75. Distanza orizzontale 94 mm. Spessore del pannello 16 mm. Intercapedine 15 mm.
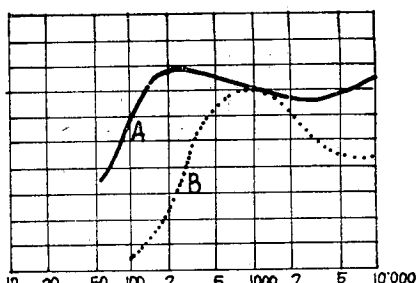
Fig. 22. — *A*) Pannello di 4 mm. di spessore di compensato con fori rettangolari di mm. 60 × 2. Dist. verticale tra i fori 75 mm. Dist. orizzontale 18,8 mm. Profondità intercapedine 100 mm. Intercapedine riempita con lana di vetro. - *B*) Pannello di legno con fori rettangolari di mm. 50 × 2. Distanza verticale 75 mm. Distanza orizzontale 9,4 mm. Spessore pannello 16 mm. Intercapedine 48 mm. con 25 mm. di lana di vetro.

del rumore. Dei soddisfacenti risultati ottenuti si riferirà in un prossimo articolo.

Risultati meno buoni sono stati ottenuti in Italia in conseguenza di un esteso impiego commerciale di tali strutture sia in sale cinematografiche che in stabilimenti di produzione di film, e persino in sale di conferenze destinate a lezioni universitarie.

Infatti, in generale l'impiego delle strutture risonanti-assorbenti (piastre di gesso forate sempre dello stesso tipo, con fori sempre dello stesso diametro e smorzamento ottenuto sempre allo stesso modo) è stata fatta con scarsa conoscenza di causa, ed il loro assorbimento selettivo ha provocato sgradevoli distorsioni acustiche.

Ma tra i buoni risultati che tali strutture possono offrire, occorre citare quelli ottenuti in varie sale del nuovo palazzo della Radio Da-

nese (terminato nel 1946) e nella sala per conferenze dell'Università di Aarhus.

Negli studi della Radio Danese sono state adoperate strutture delle quali sono mostrati esempi nelle figg. 21 e 22. I pannelli erano perforati per circa l'8-10%. Il massimo di assorbimento si aveva nella
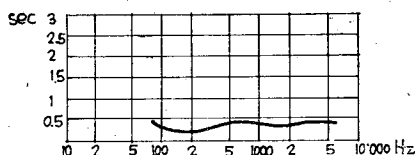
FIG. 23. — Studio 6 per piccoli insieme di jazz.
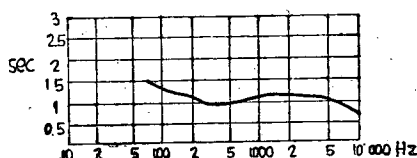
FIG. 24. — Studio 2 per musica orchestrale (50 suonatori).

Caratteristiche della durata convenzionale nella coda sonora per due studî della radio di Copenaghen. Benchè il fenomeno delle riflessioni multiple sia controllato quasi esclusivamente da strutture ris-ass. le caratteristiche sono quasi perfettamente piatte.
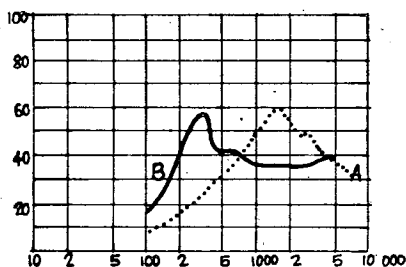
FIG. 25. — Sez. di un pannello con ass. per risonanza variabile con la posizione del pannello. I pannelli possono essere ruotati più o meno rispetto alla parete. Le curve mostrano le caratteristiche dei coeffic. di assorbimento per due posizioni estreme del pannello.
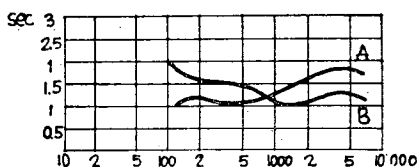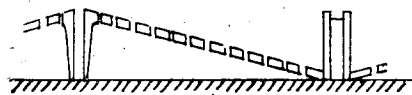
FIG. 26. — Caratteristiche della durata convenzionale della coda sonora per lo studio della Radio Danese. I pannelli a muro possono variare di inclinazione. Le curve sono esempi ottenibili con diverse inclinazioni (v. fig. 25).
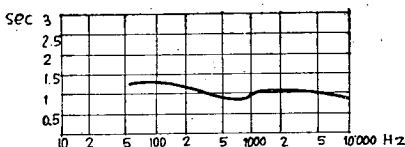
FIG. 27. — Caratteristica preferita per lo studio 3. — La caratteristica è molto simile a quella dello studio 2 (fig. 24).

zona di frequenza compresa tra 200 e 2.000 Hz, in accordo con le dimensioni delle aperture e delle intercapedini dietro i pannelli.

In un piccolo studio per prosa e musica jazz, sono state adoperate solo strutture risonanti-assorbenti con frequenza di risonanza a 180-255 - 1130 - 1200 - 1500 Hz.

La caratteristica della durata convenzionale della coda sonora è quasi piana, come è indicato nelle figg. 23 e 24.

E' stato inoltre costruito uno studio con assorbimento variabile;

anche in questo caso le strutture adoperate sono state quelle risonanti-assorbenti. I pannelli possono essere ruotati piú o meno rispetto alla parete, facendo variare la profondità e la forma dell'intercapedine (fig. 25). Il movimento dei pannelli è comandato pneumaticamente dalla sala di controllo dello studio. Le caratteristiche dalla durata convenzionale della coda sonora ottenuta, sono quelle della fig. 26, per posizioni diverse dei pannelli. Questo studio, variando
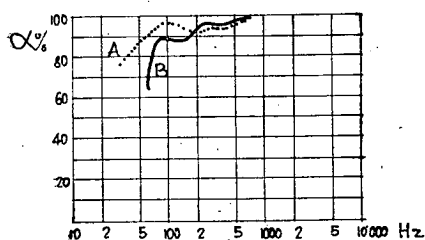
FIG. 28. — Caratteristica del coeffic. di ass. per: *A*) Strato poroso (circa 1 cm.) davanti ad un muro di mattoni con aperture funzionanti da risuonatori di Helmholtz. - *B*) Strato poroso davanti ad un muro normale.
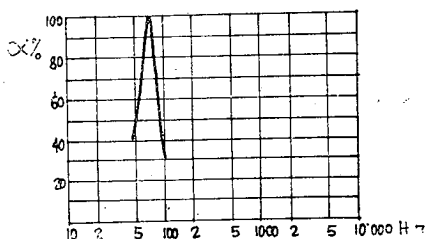
FIG. 29. — Caratteristica del coeffic. di ass. di un muro di mattoni con fori rettangolari di cm. 3 × 4; spessore del muro cm. 5,5; profondità intercapedine dietro il muro 20 cm.; area media per ogni foro 500 cm². (Riferimento alla figura 29-A).
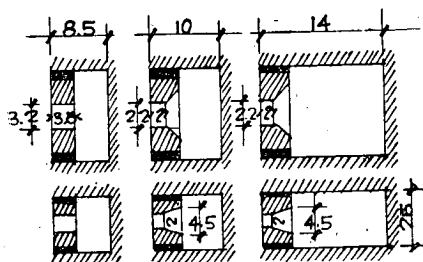
FIG. 30. — Dimensioni di tre tipi di risuonatori di Helmhotz costruiti come vani in un muro di mattoni. I fori anteriori circolari sono ottenuti mediante l'impiego di pezzi speciali. Le frequenze di risonanza per i tre diversi tipi, visti in sezione verticale e orizzontale sono: 136 Hz, 199 e 282 Hz.
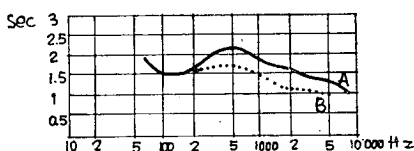
FIG. 31. — Caratteristica della durata convenzionale della coda sonora per la sala per conferenze della università di Aarhus in cui sono stati adoperati i risuonatori di fig. 30. - *A*) A sala vuota la durata della c. s. e bassa per 130. 280 Hz nel tratto in cui agiscono i risuonatori. - *B*) Calcolata per la sala con 800 persone.

le caratteristiche di cui sopra e restando costante il calore medio della durata convenzionale della coda sonora, si è mostrato adatto per una indagine circa il migliore andamento da attribuire alla caratteristica della durata convenzionale della coda sonora per ottenere le migliori qualità musicali.

Esperti musicali, per quanto non sempre concordi, hanno in generale mostrato di orientarsi a preferenza verso la caratteristica riportata in fig. 27.

Nella camera assorbente dello stesso edificio, l'assorbimento dei materiali porosi, benchè adoperati con spessori di 1 m. (lo spessore deve essere dell'ordine del quarto di lunghezza d'onda), si mostrò insufficiente. Si è perciò ricorsi, per le basse frequenze, all'impiego di risuonatori ricavati nelle murature *posteriormente* agli strati assorbenti porosi. I risultati ottenuti sono mostrati nelle fig. 28 e 29.

Infine, nella grande sala per conferenze all'università di Aarhus, si è tratto partito da singoli risuonatori di Helmholtz per assorbire le basse frequenze.

I risuonatori, anche in questo caso, sono stati realizzati mediante cavità lasciate nelle murature; cavità chiuse anteriormente con mattoni speciali con fori circolari costituenti i colli dei risuonatori.

Le dimensioni dei risuonatori sono indicate nella fig. 30; i risultati ottenuti sono riportati nella fig. 31.

Conclusione. — L'impiego di strutture risonanti-assorbenti smorzate o no, può essere di utilità sia per l'assorbimento delle basse e medie frequenze allo scopo di ottenere, con l'accoppiamento di piccoli strati di materiali porosi assorbenti, delle caratteristiche di durata convenzionale della coda sonora quasi piatte, sia per l'eliminazione di singolarità acustiche degli ambienti (risonanze proprie o echi), sia per smorzare rumori.

Il loro impiego va fatto con discernimento, servendosi della teoria solo come guida per una determinazione di prima approssimazione e riferendosi, per la realizzazione, a prove già effettuate o da effettuarsi presso laboratori specializzati.

In cinematografia, le strutture risonanti-assorbenti forniscono al tecnico un mezzo efficace per controllare l'assorbimento del suono ai limiti del campo sonoro del teatro di posa e della sala da proiezione, in modo da evitare sostanziali modifiche nel timbro dei suoni, malgrado il buon funzionamento degli apparati elettroacustici.

Gino Parolini

BIBLIOGRAFIA

1. E. Wintergerst, *Z. F. techn. Phys.* 1935, XVI, p. 569.
2. S. N. Rsche Wkin, *C. R. Acad. Sci. U.R.S.S.* 1938, XVIII, p. 25.
3. W Zeller, *Schalldämpfung durch Luftresonatoren im Bauwesen.* Akust. Zeits. 3, 1938, p. 32.
4. W. Willms, *Ueber die Schallschluckung mit Hilfe von gedämpften Resonatoren.* Akust. Zeits. 4, 1938, p. 29.
5. V. L. Jordan, *Ueber die Schallschluckung von Resonatoren.* Akust. Zeits. 5, 1940, p. 77.
6. A. Gigli, *Assorbimento del suono mediante sistemi risonanti.* Alta frequenza, dicembre 1940.
7. P. O. Pedersen, *Lydtekniske Undersgelser - Ingenirsidenskabelige Skrifter,* n. 5, G.E.C. Gad. Coopenhagen, 1940.
8. V. L. Jordan, *The Application of Helmholtz Resonators to Sound Absorbing structures.* T.A.S.A., novembre 1947, p. 972.

I libri

Deems Taylor, Marcelene Peterson e Bryant Hale: *A Pictorial History of the Movies*, Simon and Schuster, New York 1943.

« Paragonate il progresso dell'opera drammatica dal tempo di Sofocle al progresso del cinema nel mezzo secolo della sua esistenza ». Questo invito rivolge Deems Taylor, storico del cinema, critico, musicologo, nella prefazione della sua storia del cinema per immagini, redatta con la collaborazione di Marcelene Peterson e Bryant Hale. Egli vuol significare, in sostanza, che lo sviluppo del cinema in breve tempo, è stato straordinario; e che numerose sono, nel cinema, le opere d'arte.

La parola « cinema » che noi comunemente usiamo è sostituita nel volume del Taylor con « motion picture »: letteralmente « immagine in movimento ». E c'è una ragione, ove si consideri l'origine della parola italiana, dal nome dell'apparecchio « cinematographe » dei fratelli Lumière, inventori del cinema secondo i francesi, ma nemmeno ricordati invece, nella Storia del Taylor. Il quale, nella prefazione, tiene a precisare come, per ragioni di spazio, i compilatori del libro si siano dovuti limitare alla storia del cinema in America, essendo peraltro sufficiente lo sviluppo della cinematografia negli Stati Uniti a dare un quadro preciso della sua evoluzione. Non sono tuttavia trascurati alcuni accenni ad opere che paiono essere fondamentali nel cinema europeo: come, per esempio, *Caligari.*

Il libro è costituito da una serie di oltre seicento fotografie riproducenti inquadrature di film piú o meno significativi e commentate ciascuna da una didascalia che ne precisa l'epoca, gli artefici, dando altresí qualche notizia inerente il film stesso o altri film dello stesso regista o con lo stesso attore o attrice.

La prima data è quella del 1835. Siamo ancora nel periodo della preistoria del cinema, nel periodo dei giocattoli atti a confermare la tesi della persistenza delle immagini nella retina dell'occhio. La seconda data è quella del 1870: Eadweard Muybridge è il primo nome. L'esperimento compiuto dal Muybridge sulla spiaggia di Paolo Alto in California, nel « ranch » di Lelan Stanford, è naturalmente ricordato come un esperimento fondamentale per la invenzione del nuovo mezzo espressivo, il quale, peraltro, è ancora lungi dall'essere tale. Muybridge, come parallelamente Etienne Jules Marey in Francia, ricerca l'analisi del movimento, nel fotografare con ventiquattro apparecchi disposti l'uno dopo l'altro, un cavallo in corsa. *Animals in Motion* e *The Human Figure in Motion* sono i titoli dei volumi di

Eadweard Muybridge, ricchi di illustrazioni che riproducono le varie fasi di un movimento di persona o di animale.

Una data oltremodo importante è quella del 1889. Si inventa negli stabilimenti di George Eastman la pellicola cinematografica. W. K. Laurie Dickson, collaboratore di Thomas Elva Edison, è il primo ad adottarla. Il film è dunque inventato nel 1889. Quattro anni dopo, 1893, viene allestito il primo teatro di posa: The Black Maria, a West Orange nel New Jersey, promotore Edison, che ne aveva bisogno per il suo Kinetoscope. Nello stesso anno si esibisce il primo attore del cinema: Fred Ott, in un breve film dal titolo *Fred Ott's Sneeze*, diretto da Dickson (il primo regista, dunque); e la ripresa cinematografica avviene in primo piano abbondante (invenzione del primo piano, allora?).

A questo punto ci si domanda: e la invenzione dei Lumière? E la data 1895, quale data di nascita del cinema? La critica storica contemporanea (veggasi a questo proposito anche il volume di Georges Sadoul: *L'Invention du Cinéma*) tende a stabilire come l'invenzione del cinema non sia un fatto originato spontaneamente dalle ricerche e dalle attività di una sola persona, ma sia originato da un complesso di ricerche dovute in varie parti del mondo a piú persone. Influenze reciproche possono esservi state; inoltre, il fine perseguito non era sempre lo stesso; né in alcun caso (tranne forse che per Emile Reynaud) lo scopo era quello artistico, ma semmai di indagine scientifica, di divertimento, o meramente industriale. Si potrebbe infine dire, col Sadoul, che gli americani hanno inventato il film, i francesi il cinema in quanto spettacolo; essendo come si sa la visione del Kinetoscope limitata ad una sola persona. Ma ecco intervenire Deems Taylor a ricordarci la proiezione di un incontro di pugilato, film ripreso da Woodwille Latham e dai suoi figli Grey e Otway, con un apparecchio perfezionato già dal 1894.

Kinetoscope, Mutoscope, American Biograph, sono i nomi di apparecchi, i nomi di società per lo sfruttamento degli apparecchi e dei film creati per gli apparecchi stessi. La pellicola non è sempre dello stesso formato, ma in breve un formato tipo si stabilisce ed è quello di base 35 mm. Laddove il cinema europeo tende a riprese documentarie e, in certo senso, di attualità (Arrivo del treno, uscita degli operai dalle officine, il Mare ecc.), in America è facile incontrare nei primi tempi, nomi di attori: May Irwin e John C. Rice si dànno sullo schermo il primo bacio in mezza figura, in *The Widow Jones* (1896). Intanto Eugene Sandow fa esibizione dei suoi muscoli.

Non mancano, naturalmente, i treni. Ma *The Empire State Express* in corsa è probabilmente, per il pubblico di allora, assai piú terrificante che non il treno in arrivo nella stazione di Lione. William A. Brady usa per primo la luce artificiale per le riprese dello incontro di pugilato Jeffries-Sharkey.

The Life of an American Fireman è forse un film ambizioso. Certo è che il suo regista-operatore, Edwin S. Porter, ha inventato i piani

alternati e il montaggio. Il nome di Porter è il piú importante in quest'epoca. *The Great Train Robbery* è un celebre titolo. E' la nascita del film di azione, di movimento, è l'origine del « western » inteso non in senso contenutistico, quanto formale. Si stabilisce un orientamento del cinema americano, dal quale dovrà trarre partito David Wark Griffith.

Il nome di Griffith appare nel 1907. Si sa che egli si presentò allo studio di Edison con uno scenario, che iniziò la sua attività quale attore in un film di Porter: *The Eagle's Nest*. Griffith si varrà piú tardi della esperienza e dei tentativi europei: film storico, film in costume. Ma già nel 1908 in America si realizzava *Romeo and Juliet*.

In quest'epoca si scopre Hollywood. Il nome a quella che qualche anno piú tardi diventerà la città del cinema è dato da un signore di Los Angeles, H. H. Wilcox. Il clima della contrada è mite e la zona si presta molto bene per esterni di qualsiasi specie.

David W. Griffith, Mary Pickford. La storia del cinema americano è come una lunga catena: Porter avvia al cinema Griffith, Griffith avvia al cinema Mary Pickford, e via di séguito. Tra i primi attori è Robert Z. Leonard, piú tardi regista di film con Mae Murray. William N. Selig, Carl Leammle sono fra i primi produttori di un certo impegno. Attrici celebri non mancano. Il pubblico ama, per esempio, la « Biograph Girl »: oggi forse nessuno ricorda piú il nome: Florence Lawrence.

Disegni animati: un saggio lo dà nel 1909 Winsor McCay: *Gertie the Dinosaur* è il titolo del primo fra essi. Al Christie, ancor oggi sulla breccia, è attore nei primi veri e propri western. Di quest'epoca sono, infine, i primi film comici. E' su questi due filoni che si sviluppa il miglior cinema americano. Non passerà molto tempo che dalle *comedies di* Mack Sennett nascerà Charles Chaplin.

L'acquisto da parte di Adolph Zukor dei diritti per l'America di *Queen Elizabeth* con Sarah Bernhardt, diretto da Louis Mercanton (1912) è un passo avanti nello sviluppo della industria del cinema. Zukor vuol dire « famous players »; la sua associazione con Jesse Lasky darà origine alla Paramount. Cecil B. De Mille, Samuel Goldwyn, sono altri nomi di questo tempo, tuttora attivi. Francis X. Bushman, Hobart Bosworth, Theda Bara — la prima vamp — sono fra i dimenticati di oggi, famosi in quel tempo.

Thomas Ince è piú importante di quel che non si pensi. Anche egli, come altri, tra cui per esempio Jack Conway, inizia l'attività cinematografica come attore, per diventar poi regista e produttore. *The Wrath of the Gods* (1914) è un film impegnativo, una produzione di alta classe industriale.

Affermandosi Griffith, che piú di ogni altro tende a sfruttare tutte le risorse del cinema, si affermano i principi del cinema come arte, si comincia a parlare di mezzi esclusivi, di peculiarità espressive, a distanza di vent'anni dalle prime proiezioni di film. Tuttavia fenomeni collaterali ma nello stesso sostanziali per lo sviluppo del ci-

nema si vanno notando; fra questi la industria in senso lato e il divismo. La figura del regista, salvo casi eccezionali (lo stesso Griffith, De Mille) è del tutto sconosciuta. E nemmeno appare nei titoli di testa il « director ». Vale invece il nome dell'attore, e non sempre; vale spesso la marca del film, la ditta, la fabbrica.

Lillian e Dorothy Gish, Gloria Swanson, Richard Barthelmess, Alla Nazimova, Dustin Farnum, William S. Hart, Bessie Love, Douglas Fairbanks, Harold Lloyd, Bebe Daniels, Louise Fazenda, Edna Purviance, Constance e Norma Talmadge, J. Warren Kerrigan, Clara Kimball Young, Tom Mix, Pearl Whithe, Ruth Roland, e via dicendo: « stars » che resistono al tempo, « stars » che hanno un breve periodo di fortuna e poi si spengono. Interessi industriali e di circostanza si mescolano a quelli artistici, si fabbricano film drammatici e comici, film in costume e, rari, film di fantasia.

Ogni tanto un film che per una ragione o per un'altra, ottiene un particolare successo: Ora è la volta di *Intolerance* di Griffith, ora quella di *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921) di Rex Ingram con Rodolfo Valentino e Alice Terry. E' l'epoca di Lon Chaney con i suoi film terrificanti, di Barbara LaMarr.

Intorno il 1923 l'industria americana, interessata allo sviluppo del cinema di certi Paesi d'Europa, invita registi, tecnici, attori europei. Già in America si trova da tempo, un europeo, Erich von Stroheim, cui gli industriali guardano in quel tempo con un certo rispetto e nello stesso tempo con timore. Un po' alla volta giungono al di là dell'Atlantico, Ernst Lubitsch, Friedrich W. Murnau, Victor Sjöström, Paul Leni, E. A. Dupont, Greta Garbo, Pola Negri, Emil Jannings, Lya de Putti, Lars Hanson, ecc. Maurice Tourneur e Louis Gasnier erano da tempo negli Stati Uniti, registi fra i mestieranti. Agli europei, scelti fra quelli di maggiori qualità si possono semmai opporre oltre Griffith e, in certo senso, De Mille, Frank Borzage e, sopra tutti, King Vidor.

Il suo film *The Big Parade* (1925) è un altro dei celebri film che, d'improvviso, ottengono un successo superiore all'attesa e non tanto, in questo caso, predisposto in anticipo. Siamo nell'epoca più felice del cinema muto. Come in Europa, cosí in America, e qui con maggiore disinvoltura dati i precedenti dei film di azione e di movimento (western e comiche) si tende al film tutto di immagini, appoggiato al ritmo della vicenda, all'espressione dei volti, anziché alle didascalie esplicative.

Janet Gaynor, Charles Farrell, Colleen Moore, Ronald Colman, John e Lionel Barrymore, Wallace e Noah Beery, sono fra gli altri attori che l'avvento del sonoro trova sulla breccia. Vi si aggiungono gli europei, stimati e rispettati, nonché premiati. Infatti, l'Academy of Motion Picture Art and Sciences comincia ad assegnare i suoi riconoscimenti. La statuetta, che poi sarà chiamata Oscar, viene assegnata nel 1928 ad un film di un regista europeo: *Sunrise* di F. W. Murnau, ad un attore europeo: Emil Jannings per il film europeo

Varieté. E, tra gli avvenimenti che esercitano una certa influenza nella produzione, è da annoverare la « invenzione » della censura, con la creazione dell'Associazione fra i Produttori (una specie di autocensura, in parte preventiva) cui è a capo Will Hays (1922).

1926: primo film sonoro; 1927: primo film sonoro-parlato. E' una trasformazione radicale nei metodi, nell'industria, in parte nella creazione dei film. Il teatro che, in fondo, piú che non in Francia o nella stessa Italia, era stato tenuto lontano dallo schermo, vi si riversa. Ma il libro del Taylor non ci dà le immagini di quei numerosi film che consistono piú che altro in fotografie animate di commedie e di riviste. Basteranno alcuni accenni: Ruth Chatterton in *Madame X*, George Arliss in *Disraeli,* Maurice Chevalier e Janette MacDonald in *The Love Parade di Lubitsch.* Ma ecco, subito dopo, *Hallelujah!*: il sonoro ha trovato il suo artista: King Vidor.

Dal teatro provengono registi che intendono le possibilità del cinema sonoro e parlato: Rouben Mamoulian (*City Streets*) è fra questi. Con *Strange Interlude* di Robert Z. Leonard, si applica in forma piú diffusa il monologo interiore.

Josef von Sternberg-Marlène Dietrich; Frank Capra-Barbara Stanwyck: nuove coppie di registi-attrici. Katharine Hepburn, Bette Davis, Clark Gable, William Powell, Fredric March, Charles Laughton, Gary Cooper, Paul Muni, Leslie Howard, i fratelli Marx, ecc. Il pubblico elegge i suoi nuovi divi.

L'impostazione industriale del cinema non è meno favorevole alle iniziative personali. La media dei film è artisticamente corretta, ma l'opera d'arte è rara. La buona fattura del prodotto normale è tuttavia la caratteristica che consente una larga diffusione al film americano. Esso si basa di solito su uno scenario fornito da un romanzo, da un lavoro teatrale che abbia già ottenuto un successo, che sia già noto al pubblico; o su una biografia romanzata, o su elementi extra-cinematografici (coreografia, canto).

Ad esprimere il senso del cinema americano in tre diverse epoche si potrebbero forse dare tre nomi di registi: David W. Griffith per il primo tempo, King Vidor per il secondo, John Ford per il terzo. Essi infatti, oltre che se stessi, danno nei loro film l'America.

I registi di media portata, tra i quali non mancano coloro che eccellono talvolta per film di particolare significato o riusciti per fortunate combinazioni, sono assai numerosi. Un nuovo contributo dalla Europa viene con la guerra. Ma questa è storia a tutti piú nota. Del resto, non è lo scopo di questa Storia del Cinema attraverso le immagini, quello di precisare in senso estetico, la natura del cinema americano; Deems Taylor e i suoi due collaboratori dandosi pensiero piuttosto di offrire al lettore, che potrebbe limitarsi, volendo, a sfogliar le pagine e guardar le figure, un film dei film; di rievocare momenti fra i piú significativi fra gli infiniti momenti trascorsi nelle buie sale di spettacolo; affinchè lo spettatore di ieri e il lettore di oggi rievochino figure di artefici di una cinematografia che ha avuto,

ha tuttora ed avrà un peso non indifferente, non solo nell'arte del film in senso lato, ma soprattutto nell'industria e, inoltre, nella vita stessa degli uomini, nel costume dei tempi.

Il cinema è in America soprattutto un'industria, cui piú di una volta — ma a dire il vero non molto spesso — si tentò di opporre qualche tentativo di vera arte, da *Crime Without Passion* di Ben Hecht e Charles MacArthur a *Citizen Kane* di Orson Welles. Ed è un'industria cui si collegano interessi di varia natura, che rispondono in modo preciso alle esigenze ed agli scopi di quest'epoca.

Francesco Pasinetti

GILBERT COHEN-SÉAT: *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma.* Presse Universitaires de France, 1946.

La filmologia (1) assume accanto al cinematografo, all'incirca, il posto che la meteorologia mantiene accanto alla navigazione. Essa studia gli *effetti* cinematografici ed eviente, pertanto, è l'importanza che acquisterà presso sociologi, psicologi, economisti, politici, ecc.

Riuniti in seduta plenaria il 19 settembre 1947 i membri del primo Congresso Internazionale di Filmologia, hanno costituito l'Ufficio Internazionale di Filmologia, un organismo, cioè, avente per scopo « di promuovere e coordinare le ricerche relative alla Filmologia, di organizzare la documentazione intorno a queste ricerche, di istituire relazioni con le persone morali e fisiche che s'interessano degli stessi

(1) Mentre in Francia il movimento filmologico è in grande sviluppo (v. anche *Il cinema e la fisolofia* di Marc Soriano sulla *Revue du Cinéma,* n. 5), e in Inghilterra è assai progredita l'indagine sociale sul cinema (Grierson, Manvell, Ford, Spurvey, Mayer, ecc.), un ambiente filmologico in Italia si è andato creando dal Centro Sperimentale di Cinematografia (Criarini, Barbaro, Pasinetti) all'Università del Sacro Cuore di Milano (Padre Gemelli); dalla Università di Padova (dove è un Circolo di Studi Cinematografici), alla Facoltà di Giornalismo presso l'Ateneo Pontificio di Roma (dove si insegna Estetica, Tecnica, Storia e Letteratura del Cinema). Importanti gli studi presso l'Istituto di Psicologia dell'Università di Roma e i documenti di filosofi illustri (Gentile, Tilgher, Spirito, Calogero, ecc.).

Una letteratura filmologica in Italia può dirsi in sviluppo già da tempo, seppure non sistematizzata secondo il movimento creato dal Cohen-Séat. Segnaliamo i *Cinque capitoli sul film* (1941) e il primo capitolo della *Regia cinematografica* (1946) di Luigi Chiarini; l'antologia di Charini e Barbaro *Problemi del film* (1939) specialmente per la parte Canudo (1911); i saggi *Psicologia e cinema* di Padre Gemelli e *Breve storia della tecnica cinematografica in funzione dell'arte* di Francesco Pasinetti, comparsi entrambi su *Bianco e Nero; Le lettere e il cinema* di Francesco Flora (su *Pan,* 1933); e vari altri scritti su *Bianco e Nero, Cinema. La critica cinematografica, Fiera letteraria, Rivista del cinematografo* (cfr. nel numero di maggio 1947 *Il film come cura dello spirito*), *Rassegna* di Firenze. In quest'ultima (n. 13) anche la nostra nota *Psicodramma e psicofilm.*

Sulla filmologia di Cohen-Séat vedi anche *Filmologia: una nuova scienza* di Padre Agostino Gemelli nel numero di aprile di *Vita e pensiero, e Filosofia del cinema* di Enrico Fulchignoni nella *Fiera letteraria* del 16-1-1948. In *Psicanalisi* (1946, n. 1), inoltre, un saggio di G. Pietranera e A. Montani: *Psicoanalisi del cinematografo puro,* commentato per *Bianco e Nero* da Roberto Secondari (1947, n. 1).

studi, di aiutare la creazione di organismi e studi analoghi nei paesi dove non esistessero ancora ».

Fino alla costituzione definitiva, l'Ufficio Internazionale di Filmologia è rappresentato da un comitato provvisorio composto dal Prof. E. Gonseth (Zurigo) Presidente, dal Prof. A. Michotte van den Berck (Lovanio) Vice Presidente, dal Prof. M. Roques (Parigi) Delegato. Direttore dell'Ufficio è Gilbert Cohen-Séat, creatore della filmologia — della parola se non della cosa —, documentarista e Presidente della Scuola Artigiana dell'Industria Cinematografica, filosofo e antropologo. Sedici paesi contano già nell'Ufficio propri rappresentanti.

Il movimento internazionale promosso dal Congresso (che non vuole dettare agli uomini di cinema la loro condotta, ma promuovere indagini che siano d'aiuto e agli studiosi e ai cineasti) è la naturale evoluzione dell'Associazione Internazionale di Filmologia, costituita a Parigi il 4 novembre 1946, e della cui assemblea possono leggersi estese cronache nella *Revue Internationale de Filmologie*, n. 1 (dove sono anche estese presentazioni del movimento, a firma di Mario Roques, Marc Soriano, J. J. Rinieri). Mario Roques, Léon Moussinac, Claude Vermorel, fra gli altri, tennero nella seduta costitutiva relazioni di particolare interesse. L'Associazione conta bellissimi nomi, oltre quelli già ricordati: René Clair, Marc Allegret, Georges Sadoul, Raymond Bernard, Pierre Bost, Georges Charensol, Jean Delannoy, Jean Guehenno, Jean Gremillon, Henry Jeanson, Jean Painlevè, ecc. Essi attestano che il movimento, che si articola presso le maggiori Università europee, non ha attratto soltanto i filosofi, essendo la filmologia una vera e propria filosofia del cinema, ma anche i migliori fra i registi, tecnici, critici.

Un programma piú preciso sugli scopi della filmologia possiamo riassumerlo dagli estratti delle deliberazioni dell'assemblea costitutiva citata: *a*) Ricerche sperimentali; *b*) Documentazione (studi storici, ricerche sull'evoluzione dell'empirismo cinematografico, storia delle tecniche del cinema); *c*) estetica, psicologia, filosofia generale, sociologia; *d*) studi comparativi e rapporti con gli altri mezzi di espressione; *e*) ricerche normative di applicazione (es. terapeutica filmica, pedagogia filmica ecc.).

La prima delle pubblicazioni che pongono i problemi della filmologia è il *Saggio sui principi di una filosofia del cinema* di cui prendiamo ora in esame il primo volume, e cioè l'*Introduzione generale*, con *Nozioni fondamentali* e *Vocabolario di Filmologia*. Il *saggio* consta di altri tre volumi, e cioè: *Estetica e psicologia individuale*; *Valori cinematografici e mentalità collettiva*; *Metodologia*.

Con la filmologia il cinema entra su un piano di studi prettamente universitario: sia per coloro che vi si dedicano (la *Prefazione* del libro e una *Osservazione preliminare sulla filmologia*, ad esempio, appartengono ai professori della Sorbona Henri Laugier e Raymond Bayer), sia per linguaggio e per metodo. (Benché « non sia da oggi — scrive Enrico Fulchignoni in *Fiera letteraria*, 10-7-47 — che in Ita-

lia si sostiene la necessità di tale sistematica indagine, e le annate di *Bianco e Nero*, la rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia, documentano già da oltre un ventennio lo sforzo compiuto dai teorici del nostro paese per affermare l'importanza del problema. Ma oggi, dopo una guerra che ne ha rivelato la sconfinata potenza e vastità di risorse, piú che mai si tratta di approfondire il rapporto essenziale fra il fatto estetico e quello sociologico »).

La filmologia, secondo la definizione del Cohen-Séat, sarebbe « una conoscenza ordinata avente per oggetto due categorie specifiche di fenomeni: i *fatti filmici* e i *fatti cinematografici* » (pag. 13).

La distinzione fra *fatti filmici* e *fatti cinematografici* costituisce uno dei punti fondamentali del volume introduttivo, e può stabilirsi come appresso: *fatti filmici* sono gli elementi visuali propri del film, o i film presi nella loro unità; *fatti cinematografici* sono, invece, quelli contraddistinti alla loro origine nella determinazione d'un rapporto fra cinema e spettatori, che deriva, in parte, dalle strutture psicologiche individuali, e in parte dalle reazioni inerenti a una determinata collettività. Viene pertanto qui considerata l'*aderenza* dello spettatore al fatto cinematografico, come avviene del resto anche nel teatro e nella danza. I *fatti filmici*, unici o molteplici, sono di ordine *individuale*; i *fatti cinematografici* di ordine *generale e universale*. Il dominio dei *fatti filmici* è « tutto il regno delle immagini auditive corrispondenti » (pag. 114). « Il *fatto filmico* consiste nell'esprimere la vita, vita del mondo o dello spirito, dell'immaginazione o degli esseri e delle cose, per un sistema determinato di combinazione d'immagini. (Immagini *visuali*: naturali o convenzionali, e *auditive*: sonore e verbali). Proprio del *fatto cinematografico* sarebbe di mettere in circolazione fra i gruppi umani un fondo di documenti, di impressioni, d'idee, di sentimenti, materiali offerti dalla vita e messi in forma dal film a suo modo » (pag. 57). Ancora: « *fatto filmico* è ogni elemento del film suscettibile d'essere preso per il suo significato come una specie di assoluto, dal punto di vista dell'intellegibilità o dal punto di vista dell'estetica », « elemento nell'insieme che lo condiziona ». « Appartiene al sistema del film che lo precede come un tutto precede la sua parte, come ciò che è intero nei dettagli precede ciò che è incompleto. Nella gerarchia dei fatti filmici, al vertice, il film definitivamente chiuso si concepisce come un modello ideale » (pag. 115).

Fatti filmici e fatti cinematografici, aggiungiamo, possono avvilirsi nel peggior cinema. « Ma — dice Alain — poiché un piano è fatto perché si suoni, sarebbe folle credere che tutti quelli che vi poseranno le mani suoneranno bene ». E Francesco Flora: « Chi dirà male della stampa e dell'alfabeto solo perché è possibile abusarne? ».

La necessità per gli uomini di studio, per i filosofi, d'intervenire nel vasto dominio del cinema, è profondamente sentita dal Cohen-Séat. « Abbiamo assistito da lungi alla nascita del film, per negligenza o qualche altra circostanza. Siamo rimasti a lungo indifferenti e sprezzanti ». « Il film è rimasto in uno stato primitivo malgrado l'am-

piezza e la rapidità della sua evoluzione ». Ora è necessario anche per i filosofi un orientamento meno indeciso verso il cinema e « se non c'è da discutere sui principi del commercio, della morale, del pensiero del film, resta da conoscerne gli elementi ». « Questioni assai diverse esigono una specializzazione ». « Una buona collezione di monografie e di memorie su argomenti speciali è sicuramente il miglior mezzo per costituire delle conoscenze filmologiche » (pag. 64). Occorre tener presente « che l'uomo è la parte integrante del film e del cinema. Esso li impregna e se ne impregna volta a volta » (pag. 65).

Mentre i brani riportati possono darci una prima idea generale della filmologia, secondo il pensiero di Cohen-Séat, molti altri sarebbero i passi che dovremmo riprodurre su questa nota nella quale, d'altronde, non abbiamo voluto che dare un primo panorama della nascita e dell'affermarsi del movimento. Se un appunto faremo al Cohen-Séat sarà questo: che le sue citazioni sono state tutte, programmaticamente, filosofiche e letterarie, mai cinematografiche, ciò che avrebbe chiarito meglio, invece, il suo discorso. Ricordiamo che un letterato italiano, accusato di non conoscere i testi scritti di Canudo, Eisenstein, Pudovkin, Béla Balàzs, Arnheim, Clair, Chaplin, Rotha, ecc. rispose: ma conosco Platone e Aristotele. Non vorremmo, oggi, che la prima pubblicazione sulla filmologia ricevesse dai meno esperti la medesima accusa, benché un'annotazione come questa, fra le tante, precisi senza equivoci la posizione *cinematografica*, oltre che *filosofica*, dell'autore: « il film non poteva restare silenzioso. Ma rimane muto per essenza, come la vita, come la natura, perché la natura e la vita vi tengono piú posto che l'uomo solo » (pag. 97).

Un altro appunto, che volgeremo insieme al Cohen-Séat dell'*Introduzione* ed a Emile Schaub-Koch dell'Università di Ginevra (che pubblica *Supervita del film* nel numero 2 della rivista filmologica internazionale sopra citata) è l'assoluta dimenticanza di Ricciotto Canudo, che di questi studi è il vero precursore (cfr. anche la sua *Psicologia musicale delle nazioni — L'uomo*, 1906). Dopo avere affermato che « escludendo la vita normale e la vita dell'arte, la vita cinematografica, come tutte le cose artificiali, meccaniche, ha una vita assai circoscritta e limitata da enormi convenzioni »; « è allo studio di queste convenzioni e a quello delle possibilità della vita del film che si rivolge piú particolarmente la scienza filmologica », l'interessante saggio dello Schaub-Koch ci svela una lacuna, d'ordine storico, riscontrata in tutto ciò che abbiamo visto in materia filmologica. Il nome di Ricciotto Canudo non è annoverato fra quegli scrittori e artisti con i quali, secondo il saggista, comincia la grande voga del cinema, nei primi lustri di questo secolo: Apollinaire, Picasso, Jacob, Romains, e molti altri, che frequentavano anche il solaio del piccolo italiano; mentre, invece, v'è in primo posto Fernand Divoire (« fu soprattutto lo intervento di Fernand Divoire, ad attrarre l'attenzione sulle possibilità estetiche del cinema »), quegli, cioè, che si preoccupò nel 1927 di raccogliere i preziosi scritti del Canudo, con adeguata presentazione,

nella *Officina delle immagini*. Ma *le barisien*, non abbastanza tenuto in conto in Italia, ancor oggi, permane anche nell'oblío dei francesi, escluso perfino da quella antologia di Marcel l'Herbier, *Intelligenza del cinema*, dove assolutamente non avrebbe dovuto mancare, perchè fu Canudo il vero maestro dei Delluc, Dulac, ecc.: ma a pag. 91 di questo libro, su cui abbiamo dovuto involontariamente portare il discorso, esso spunta fuori nelle parole di Abel Gance (1912): « Il cinema? Ma, come dice il mio amico Canudo, un'arte... ». Argomento, questo, che converrebbe approfondire in pagina a parte (cfr. la nostra nota *Forme pure del fonofilm* in *La critica cinematografica* di Parma, n. 7) ed al quale J. G. Auriol ha dato ampio spazio nel n. 13 della *Revue du Cinéma* sul cinema e sul pensiero cinematografico italiano.

Mario Verdone

OSVALDO CAMPASSI: *Dieci anni di cinema francese* - vol. I — Poligono, Milano, 1948.

Dell'impegno e del rigore filologico e scientifico che informano le tre collane cinematografiche delle edizioni Poligono (saggi critici, sceneggiature, documenti), non difetta nemmeno questo libro di Osvaldo Campassi, che offre un quadro ordinato del cinema francese dal 1930 al 1939. L'autore ha svolto in questo primo volume una rassegna delle opere dei quattro maggiori registi francesi di quel periodo: René Clair, Julien Duvivier, Marcel Carné e Jean Renoir, facendola precedere da un capitolo sull'avanguardia, il movimento culturale che ha rappresentato una valida anticamera, una concreta ricerca del linguaggio e della tecnica cinematografica: la scuola insomma che ha servito a formare i piú significativi registi del cinema d'oltr'alpe. Dopo questa breve introduzione, il Campassi inizia l'esame dei singoli film di questi registi, esame condotto con una precisa e scrupolosa documentazione. Ogni film viene raccontato nella sua trama, incasellato nella carriera del regista, segue poi quasi sempre un giudizio sintetico sui vari collaboratori del regista. Su questa parte, diciamo cosí, sistematica, la precisione e l'esattezza dei riferimenti è ineccepibile. Piú affrettato e consueto il giudizio critico sulla personalità dei varii registi, giudizio che rivela scarso rigore estetico e, soprattutto, un linguaggio abusato. Di René Clair, Campassi si sofferma sui motivi esteriori della formazione della sua personalità, ma di rado questo sforzo si risolve in notazioni originali. Non mi sembra che l'autore si sia di molto allontanato dalla numerosa letteratura che si è occupata del grande regista francese. Il capitolo su Renoir è piuttosto limitato, e l'esame critico appena abbozzato. Migliori le pagine che riguardano Duvivier e Carné, per i quali l'autore spinge la sua critica a conseguenze coraggiose e certamente esatte. Di Duvivier, Campassi dice che « questo discusso e sconcertante regista ha un suo

modo d'intendere la materia cinematografica, modo che è anche frutto d'una lunghissima esperienza di mestiere. Con l'andare degli anni, tuttavia, i suoi interessi, ampliandosi e diventando piú pretenziosi, hanno portato ad una maggiore dispersione delle sue intuizioni analitiche e coloristiche. Oltreché, il suo romanticismo corpulento e spesso di cattiva lega, mal si avvale dei metodi barocchi e affastellati dalla esposizione. Innegabilmente, da *Pel di Carota* a *Pepé le Moko* a *I prigionieri del sogno*, una decadenza c'è stata. Nel contempo, proprio gli stessi valori che con maggior forza e, per quanto un po' grossolana, con piú robusta spontaneità abbiamo trovato nei film del suo periodo migliore, ci aiutano ad isolare alcuni eccellenti momenti interpretativi e alcune dense sequenze frammentarie nel ristagno che informa il tessuto delle piú recenti vicende ». Valutazione piuttosto negativa che tuttavia trova lampante conferma nelle ultime mediocri opere americane del regista. Anche per Carné, Campassi individua alcuni ottimi spunti critici, che avrebbero però bisogno di essere piú ampliamente svolti e documentati. « E' vero che un realismo — scrive Campassi — spinto al parossismo costruisce materialmente gli oggetti e le cose della visione, ma l'atmosfera di Carné è quanto mai lontana da ogni forma di realismo ». E ancora: « Carné, come è delicato nelle sfumature, altrettanto è crudo, per non dire rozzo, nelle parti violenti; e ciò sempre, intendiamoci, sulla base del reale valore degli elementi spaziali ».

Sulla frattura evidente fra la parte informativa e quella critica di questo libro del Campassi, lo stesso Ugo Casiraghi, del resto, s'intrattiene nella prefazione. Egli infatti dice: « Il libro di Osvaldo Campassi, ordinato per registi secondo uno schema di comodità pratica, non è certo approfondito sulle tendenze estetiche generali del periodo, o nell'analisi culturale e spirituale delle varie personalità ». Parole evidentemente giudiziose, giacché noi vorremmo aggiungere che un libro esauriente sull'argomento non dovrebbe mancare di inquadrare le singole opere e i singoli artisti nel quadro generale non solo dell'arte cinematografica, ma di tutti i movimenti culturali e senza dimenticare che questi sono direttamente influenzati dagli stessi interessi storici, sociali ed economici del paese.

Il libro è completato da una « filmografia », contenente tutti i dati dei film esaminati e da una monumentale bibliografia, dovuta ad Ugo Casiraghi e Glauco Viazzi, che conta 230 voci: sono raccolti qui i principali articoli, saggi e citazioni da libri, svolti in riassunti ordinati ed esaurienti, che indubbiamente servono ad arricchire l'opera del Campassi e a soddisfare il lettore.

Massimo Mida

I film

Il mare d'erba

(*The Sea of Grass*) - *Origine*: U. S. America 1947 - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer - *Regia* di Elia Kazan - *Produttore*: Pandro S. Berman - *Sceneggiatura* di Marguerite Roberts e Vincent Lawrence *basata sul romanzo* di Conrad Richter - *Musica* di Herbert Stothart - *Fotografia* di Harry Stradling - *Scenografia* di Cedric Gibbons e Paul Groesse - *Effetti speciali*: A. Arnold Gillespie e Warren Newcombe - *Montaggio* di Robert J. Kern - *Costumi* di Irene - *Suono*: Douglas Shearer - *Attori*: Spencer Tracy (col. Jim Brewton), Katharine Hepburn (Lutie Cameron), Robert Walker (Brok Brewton), Melvyn Douglas (Brice Chamberlain), Phyllis Thaxter (Sarah Beth Brewton), Edgar Buchanan (Jeff).

Kazan mostra, in ogni sua opera, di obbedire a una istanza sociale, che vale assai piú di quel cieco e — quasi staremmo per dire — corruttore ottimismo, tipicamente americano, che l'aveva preceduto. Sono argomenti del suo racconto gli uomini politici, i partiti, e i casi di coscienza e di intrigo in cui essi occorrono (*Boomerang*); le case della povera gente e la miseria che esse spesso tentano nascondere (*Un albero cresce a Brooklyn*); il latifondo (*Mare d'erba*); l'antisemitismo (*Gentlemen's agreement*).

Gli scrittori meridionali italiani hanno fatto spesso notare che il problema del latifondo va visto, anzitutto, topograficamente, ambientalmente. C'è acqua, ci sono strade, c'è possibilità di esistenza nella grandi estensioni di territorio proprie dei latifondi? Se — come spesso avviene anche da noi — mancano acqua, strade, case, come vi si può trasferire *ipso facto* la vita? Le stesse domande si pone *Mare d'erba*, e poiché una siccità distrugge il lavoro tenace degli agricoltori, contrastati dagli allevatori; poiché uno di questi allevatori (Jim Brewton) rimane attaccato al suo morbido «mare», che non vorrebbe trasformare in terra lavorata, «reazionario» potrebbe apparire questo film a una critica socialista. Nulla di ciò, tuttavia, finché (come in *Nostro pane quotidiano* di Vidor) l'acqua non zampillerà in terre, come quelle, a 2000 metri di altezza.

Nel realismo dichiarato (e bisognerebbe ricordare le parole di Peggy in *Albero cresce a Broocklyn*, o la didascalia di *Boomerang*: «Questo film è girato sul posto»), nella istanza di certi assunti, Kazan si avvia ad avere una propria personalità nella cinematografia americana: ma c'è altro, in lui, che lo rende ancor meglio riconoscibile. Un amore intenso per il paesaggio, sia delle strade di città o di montagna (e in queste ultime già cerca di staccarsi da Ford); la partecipazione all'azione degli elementi temporali (la pioggia dietro i vetri di *Brooklyn*, la bufera notturna o le mareggiate di *Mare d'erba*); la violenza del prossimo anonimo (il tentativo di linciaggio in *Boomerang*, l'accoppamento dell'agricoltore da parte dei *cow-boys* in *Mare d'erba*, ed anche i «colpi di spillo» all'ebreo «provvisorio» in *Gentlemen's agreement*); l'amicizia per i bambini (in *Mare d'erba* Jim Brewton si allontana di spalle con un bimbo per mano e l'altro in collo, e il figlio del giudice distribuisce dolci ai bambini, allo stesso modo che vediamo fanciulli cordialmente descritti in vecchi negozi o sui marciapiedi di *Brooklyn*).

Dei film che siamo venuti ricordando (e non abbiamo visto quello sullo antisemitismo) *Mare d'erba* è il meno convincente, specie quando il tessuto narrativo del romanzo di Conrad Richter imbriglia lo slancio fantasioso del realizzatore. Allora egli non scrive più «le storie che si conoscono» per «arricchirle con la fantasia» (sono le pa-

role di Peggy); ma resta sopraffatto dalla narrazione che gli han dato a tradurre per immagini cinematografiche. E Spencer Tracy può, quasi con autonomia, recitare da attore «arrivato»; la Hepburn fa indovinare ogni suo gesto come una stella in decadenza.

Ha detto Henry King, in occasione della sua visita a Roma (coinciderà, come quella del dopoguerra precedente, con una nuova offensiva *economica* di Hollywood?): «il successo del film di Kazan va ricercato nell'ottima scelta dei soggetti». Sono parole che non tengono conto di quel che vuol portare di nuovo Elia Kazan nel cinema americano (e l'esperimento di *Mare d'erba* è senz'altro quello non riuscito). Non capire lo spirito del rinnovamento tentato dai Kazan, Dmitrick, Wyler, e qualche altro, è perseverare nell'errore che ha dato ad Hollywood la sua crisi piú seria, la prima vera sconfitta del suo metodo. Senza contare, poi, che quel che pesa a certi momenti, ottimamente realizzati, di *Mare d'erba*, è proprio tutto l'insieme del soggetto.

m. v.

Tutte le spose sono belle

(*From This Day Forward*) - *Origine*: U. S. America 1946 - *Produzione*: R. K. O. Radio - *Regia* di John Berry - *Sceneggiatura* di Hugo Butler e Garson Kanin *basata su un romanzo* di Thomas Bell - *Musica* di Leigh Harline - *Fotografia* di George Garnes - *Scenografia* di Albert S. D'Agostino - *Costumi* di Edward Stevenson - *Attori*: Joan Fontaine (Susanne), Mark Stevens (Bill Cumming), Erskine Sanford (Higgler), Rosemary De Camp (Marta Basil), Henry Morgan, Wally Brown, Arline Judge, Henry McEnvoy, Robby Driscoll, Mary Treen, Queenie Smith.

E' un semplice, modesto film, che ha però il pregio raro — rarissimo per un prodotto di Hollywood — di affrontare e rappresentare situazioni e personaggi spogli affatto della consueta retorica melodrammatica di quel cinema. C'è di piú. *Tutte le spose son belle* è la storia d'un operaio reduce dalla guerra, che s'è sposato nel 1938 e per qualche anno ha diviso la sua tormentata esistenza, a fianco d'una tenera e coraggiosa moglie, fra un tribolo e l'altro, fra un licenziamento e un periodo di duro lavoro notturno, fra una disoccupazione e l'altra, fino al giorno che, adattatosi a un'impresa fuori del proprio mestiere normale, incappa, senza colpa e senza rendersi conto perché, nelle reti della polizia. Tornato dalla guerra, il suo problema è uno solo: trovar lavoro, superando gli impacci della burocrazia e le illusorie promesse della propaganda. Vi riesce per un puro caso. Ed è solo allora che i due sposi osano affrontare l'incognita d'un sogno accarezzato da tanto tempo, un modesto sogno che dovrebb'essere lecito concretare a ogni essere umano: quello d'avere un bambino. (Niente in comune con un *happy end* qualsiasi, come si vede). Il tema, i problemi presi di petto, la sincerità assoluta e spoglia di lenocinii con cui è trattata una simile scottante materia, basta già tutto questo a dirci che non ci troviamo di fronte a un film qualsiasi. Coi tempi che corrono, coi codici di censura, di quacquerismo e di «viva l'iniziativa privata e il regno di Bengodi *yankee*» che incombono su chiunque faccia del cinema a Hollywood, c'è già motivo piú che sufficiente per apprezzare se non altro il coraggio, la tenacia, la fede nelle proprie idee e nel proprio mondo poetico di cui ha dato prova il regista (debuttante, se non erriamo) John Berry già soltanto nel riuscire a recare in porto la sua ardita navicella.

E' un film, insomma, che si ricollega a una nobile tradizione realistica del cinema americano, la tradizione di *Primo amore* di Fejos, di *Folla* e *Nostro pane quotidiano* di Vidor, di *Vicino alle stelle* di Borzage: un gruppo di non dimenticabili opere tutte intese a descrivere le ansie, il coraggio, le traversie dell'uomo e della donna uniti dall'amore a famiglia e che lottano per trovare un posto e un diritto di vita nell'immensa foresta, capace di isolare in una solitudine atroce gli individui, che è la società americana. Come quei film, seppure in tono notevolmente piú grigio, meno ispirato e poetico, *Tutte le spose son belle* è composto, strutturato e narrato senza forzature, cercando di accendere il particolare per toccare significazioni piú vaste, e di dar vigore e singolarità ai minimi accadimenti del

vivere quotidiano da cui si sprigionano drammi e conflitti. Non sono, insomma, le violente invenzioni spettacolari, le «trovate» ingegnose, i trucchi a volte anche geniali del mestiere piú sopraffino a soccorrere l'estro del regista. Egli, come già quei suoi predecessori famosi, si rivolge umilmente alla verità d'ogni giorno, osservandola con acume spremendone con *realistica* fantasia i suggerimenti sottili, che le cose anche *minime* sempre celano in sé in attesa del poeta che le scopra e disveli.

Che John Berry sia riuscito per tutto il film a trovare la giusta cadenza e a donare rilievo poetico a tutte le pieghe del racconto, non oseremmo sostenere. Ma il suo modo spesso sensibile di muovere la macchina alla ricerca di sospensioni appassionanti (a volte, da giovane principiante pieno d'ardore come deve essere, esagera...), il suo nitido piglio narrativo e il suo vivo senso psicologico appaiono già qualità sicure di regista.

g. p.

Il grano è verde

(*The Corn Is Green*) - *Origine*: U. S. America 1946 - *Produzione e Distribuzione*: Warner Bros - *Regia* di Irving Rapper - *Sceneggiatura* di Casey Robinson e Frank Cavett *basata sul dramma omonimo* di Emlyn Williams - *Musica* di Max Steiner - *Fotografia* di Sol Polito - *Scenografia* di Carl. Jules Weyl e Fred M. MacLean - *Montaggio* di Fredrich Richards - *Truccatura* di Perc Westmore - *Attori*: Bette Davis, John Dall, Joan Lorring, Nigel Bruce, Rhys Williams.

Talvolta sembra agli americani che la trasposizione su pellicola di uno spettacolo teatrale, possa essere altrettanto efficace e persuasiva per lo spettatore, che la stessa invenzione di un film nei suoi termini cinematografici piú esclusivi. E' da notare peraltro che lo spettacolo teatrale è allestito a volte in modo che tende, forse, ad un ampliamento della scena, ad una ricerca di effetti dovuti all'allestimento e alle luci, che si avvicinerebbe in certo senso al cinema. Una «production» teatrale di Broadway, per esempio, si raccomanda non soltanto per la valentía degli attori, ma altresí per le innovazioni della messinscena.

Ecco perché, si pensa, uno spettacolo siffatto, ha da esser conosciuto da piú vasto pubblico. Ecco di conseguenza la ragione di una trasposizione su pellicola. Talora vi appaiono gli stessi attori che sulla scena, talora, come in questo caso, gli attori mutano o in tutto o in parte. Al posto di Ethel Barrymore, che pur essendo altresí attrice di cinema, non potrebbe sullo schermo nonostante il trucco nascondere l'età, appare Bette Davis, anch'ella attrice di teatro, ma ormai piú nota al cinema, e di età adeguata a quella del personaggio.

Quanto all'allestimento scenografico, alla impostazione del dramma, le stesse didascalie in testa al film avvertono che lo spettacolo cinematografico si adegua alla impostazione dello spettacolo teatrale presentato da Herman Shumlin. E questo fatto, forse, può costituire buon argomento pubblicitario a favore del film, ma non consente di considerare l'opera cinematografica come volutamente tale.

Premesso quindi che si tratta di opera di contaminazione e pure apprezzando la scrupolosità nella ricostruzione dei rari esterni in teatro di posa, resta peraltro da affermare la bontà del concerto scenico, della recitazione degli attori. *Il grano è verde* resta, in quanto film, un'altra bella prova di Bette Davis, che nella rappresentazione del carattere dell'istitutrice e in tutta la gamma delle reazioni psicologiche di fronte al giovane minatore che ella a guisa di Pigmalione nei confronti di Galatea, alleva e avvia alla vita, ha portato la sua tecnica intelligente, ricca di sfumature. Della regía firmata da Irving Rapper, si è implicitamente detto.

f. p.

Colpo di fulmine

(*Ball of Fire*) - 1944 - *Origine*: U. S. America - *Produzione*: Samuel Goldwyn - *Regia* di Howard Hawks - *Soggetto* di Billy Wilder, Charles S. Brackett e Thomas Monroe - *Sceneggiatura* di Billy Wilder e Charles S. Brackett - *Fotografia* di Gregg Toland - *Musica* di Alfred Newman - *Montaggio* di Daniel Mandel - *Scenografia* di Howard Bristol - *Interpreti*: Gary Coo-

per, Barbara Stanwyck, S. Z. Sakall, Oscar Homolka, Trudy Marshall, Dana Andrews, Henry Trevers, Richard Haydn, Dan Dureya, Gene Krupa e la sua orchestra, Allen Jenkins, Leonid Kinskey, Aubrey Mather, Mary Field.

Alla realizzazione di questo film hanno concorso disparate personalità che evidentemente non sono riuscite a fondere le loro idee e le loro naturali disposizioni. Cosa facile ad accadere nel cinematografo, dove la collaborazione è indispensabile pur risultando molte volte d'impaccio al risultato finale dell'opera. In questo caso il soggetto di Billy Wilder, sceneggiato dallo stesso regista di *Giorni perduti* con la collaborazione di Charles Brackett è stato sciupato dalla regía goffa e pesante di Howard Hawks, al quale si deve, tra gli altri, un film come *Scarface*. Gli è che Howard Hawks ha rivelato la sua mano assolutamente inadatta a un genere ironico e piuttosto farsesco come questo di *Colpo di fulmine,* che, secondo noi, avrebbe trovato il perfetto realizzatore in Frank Capra. Il regista di *Scarface,* d'altra parte, non da oggi sembra in crisi; dal realismo crudo ma obbiettivo del primo film sui gangsters egli solo a tratti ha dimostrato di ritrovare la sua toccante e fervida fantasia narrativa: e basterà qui accennare ai due ultimi e mediocri *To have and have not* e *Il grande sonno.*

Ed ecco in questo film le situazioni geniali del soggetto appesantite da una regía confusa e quasi mai lucida; le stesse trovate cinematografiche (per esempio, il ballo di Barbara Stanwyck con i professori dell'enciclopedia) risolte in maniera scialba e senza ritmo. Le risorse della recitazione, d'atronde, anche questa volta salvano lo spettacolo, giacché uno stuolo formidabile di caratteristi si adopra per portare aria e luce fra i personaggi della vicenda. Piú i caratteristi che i protagonisti: infatti tanto Gary Cooper (il direttore della enciclopedia), che Barbara Stanwyck (la ballerina), che Dana Andrews (il gangster), appaiono grigi e appannati nella loro interpretazione. Evidentemente, abbandonati dal regista, essi soltanto a sprazzi hanno saputo aggiungere alle loro ottime qualità chiarezza ed evidenza espressiva. Per Gary Cooper si potrebbe citare il pugilato con Dana Andrews, e per Barbara Stanwyck la sua comparsa fra i polverosi e attoniti enciclopedisti. Dana Andrews, che è qui in una delle sue primissime interpretazioni, ci è sembrato addirittura attore mediocre e sfornito di talento. Ma il torto piú grave va riversato, ripetiamo, sul regista, il quale non dà mai l'impressione di padroneggiare la materia narrativa.

Il film, prodotto in America diversi anni fa, è presentato in Italia in una edizione molto scadente. Per questa ragione la fotografia del film appare squilibrata e affrettata. Cattivo il doppiaggio, che traduce in una lingua incomprensibile un giuoco di *slang* statunitense davvero fantasioso.

m. m.

Rassegna della stampa

Un articolo di Daquin

In questo momento in cui le forze piú sane del cinema italiano si battono per la libertà di quella nostra arte, e per la difesa di tale industria, va considerata, pensiamo, la appassionata e profonda disamina dei problemi attuali del cinema, la visione vasta e realistica delle sue prospettive, dei suoi compiti, e degli ostacoli che si oppongono alla loro realizzazione, contenuti in un importante articolo del regista francese Louis Daquin. E' una voce che ci giunge da un paese che con gli accordi Blum-Byrnes ha provato, e sta provando, sempre piú duramente, sulla sua industria cinematografica, la sventura dell' espansionismo americano, con la invasione incontrollata dei propri schermi, la mancanza di crediti e l'esautoramento dell'industria cinematografica nazionale. Riportiamo i punti essenziali di tale articolo — apparso su «Democratie Nouvelle» — mentre lo autore di Les frères Bouquinquant *si appresta ad iniziare la realizzazione di un suo nuovo film,* Marie Louise, *ambientato tra i minatori, «alla grande scuola della vita — com'egli ha detto in una recente intervista — e nel dominio delle cose che vedo, che sento, che vivo».*

«Noi crediamo nel cinema perché esso può e deve diventare per il popolo il mezzo piú conveniente e piú intimo di conoscersi reciprocamente. Fidiamo nel cinema perché esso non è il privilegio di una élite, essendo per natura democratico, e alla portata di tutti allo stesso modo e nello stesso momento. Noi abbiamo fede nel cinema perché il volto che un cinema nazionale può mostrare di ciascun popolo, delle sue aspirazioni, dei suoi problemi vitali, sociali, spirituali e fisici, è il piú immediato, il piú comunicativo, il piú vivo e reale. Non si può immaginare un mezzo d'espressione che possa far conoscere meglio l'uomo di *Città aperta*, de *La bataille du rail*, de *La grande svolta*, de *L'ultima speranza*, agli uomini di Chicago, di Melbourne, o di Rejkiavik. Noi crediamo, infine, nel cinema perché crediamo all'avvento di una coscienza collettiva, al di sopra di quella individuale, e perché il cinema è la sola arte capace oggi di formarla: per la libertà e la pace universale.

«Questa è la grande missione del cinema: essa comporta però una responsabilità di cui una quota troppo grande di cineasti, di tecnici, di industriali, non ha ancora coscienza. Bisogna dare al cinema la possibilità di compiere quella missione altamente umana: bisogna che gli artisti del cinema abbiano il modo di esprimersi liberamente. Perché il cinema, che è mezzo di conoscenza, di comprensione, di avvicinamento tra i popoli, e che parla al pubblico piú vasto, possa rispondere alla sua stessa natura. Bisogna, in una parola, che esso si sottragga alle coalizioni di caste e di interessi, che, considerate su un piano piú vasto, sono quelle che costringono ogni espressione di vita umana collettiva, e che appaiono sempre come motori primi di ogni conflitto mondiale.

«Non si può a meno di tenere conto, poiché siamo ancora in economia capitalistica, che il film è una merce, la quale implica varie operazioni industriali e commerciali, necessarie per la sua produzione e il suo consumo: ma esso è anche, e sopratutto, un'opera e un mezzo d'espressione. Si tratta di sapere se chi vi investe i capitali debba comportarsi come padrone o come prestatore del mezzo materiale, nella realizzazione di tale opera. Ebbene oggi vediamo che il film è considerato soltanto come una merce, prodotta ai fini di speculazione, con il criterio dominante del suo valore immediato sul mercato, a detrimento di quello di consumo, senza badare cioé alle esigenze umane del pubblico. Stiamo salendo al

vertice di una curva di industrializzazione, di commercializzazione, che ha limitato gradualmente la libertà degli artisti e dei tecnici del cinema, ponendo nello stesso tempo il pubblico nella impossibilità di prendere coscienza dei suoi diritti di consumatore, di utente. Se la necessità di grandi capitali per il cinema, il cui sviluppo segue naturalmente quello della tecnica, l'aveva concentrato nelle mani dei singoli produttori capitalisti, legatisi poi a gruppi di alta industria, oggi va sparendo anche la relativa indipendenza di quei produttori, e dominano sempre di piú i grandi potentati economico-finanziari: come la RCA-Chase National Bank, di Rockfeller, e la Western Electric di Morgan, che controllano le otto grandi case americane.

« E' per colpa di questo sistema economico, che è soffocata la libertà di espressione degli artisti e dei tecnici del cinema. Perché nei paesi dove esso vige, e in particolare negli Stati Uniti dove la concentrazione verticale del capitale e dell'industria è spinta all'estremo, la produzione cinematografica è posta unicamente al servizio dell'ordine economico, sociale, e politico, di cui è strumento. Le valide eccezioni, che pure si vanno esautorando, non fanno che confermare la regola.

« Ne deriva dunque che l'azione che si deve fare per porre finalmente il cinema al servizio dell'uomo, della democrazia e della pace, deve essere inquadrata nella piú vasta azione per sottrarre la produzione e la distribuzione del film al monopolio assoluto esercitato su di essa da un'organizzazione la cui unica ragione d'essere è il profitto, e che è veicolo di un imperialismo economico, decisamente totalitario sotto la sua veste liberistica, il cui fine unico è l'annientamento delle industrie cinematografiche nazionali.

« E' facile indovinare la sorte riservata alle industrie cinematografiche dei paesi che, come la Francia e l'Italia, non dispongono di mezzi materiali tali da competere con quelle degli Stati Uniti. Possiamo e dobbiamo reagire, per difendere il nostro cinema, prima di essere buttati tutti sul lastrico, disoccupati. Possiamo e dobbiamo lottare per un cinema nazionale e progressivo: prendere coscienza delle nostre responsabilità, guadagnare alla nostra causa tutti coloro che per incoscienza, per pigrizia o per indecisione, si nascondono ancora come gli struzzi dietro una presunta libertà dell'artista: libertà che sarà ridotta a quella di accettare i dollari che ci fanno schiavi, per fare dei film che servono alla menzogna e all'oppressione, che dividono i popoli invece di unirli. E bisogna anche aiutare il pubblico a prendere coscienza dei suoi diritti, perché imponga un suo nuovo imperativo a quello dei distributori e dei produttori.

Il cinema inglese

Al termine della stagione cinematografica '47-'48, particolarmente densa di avvenimenti per il cinema inglese, nella sua espansione sui mercati mondiali, antagonistica rispetto a quella americana, e nella sua lotta per emergere dalla difficile situazione economica del paese, J. Arthur Rank ha tracciato a grandi linee — sul "Sunday Times" — un bilancio della cinematografia britannica, alla luce di tali avvenimenti. Cogliamo le affermazioni e i dati salienti dell'articolo del potente produttore inglese, centro motore di quell'industria cinematografica.

« Vi è chi sostiene che l'industria cinematografica britannica ha visto il suo splendore nel periodo immediatamente post-bellico, e che attualmente la produzione è in declino. Affermo che ciò non è affatto vero, e se ne avranno presto le prove, su tutti gli schermi.

« La nostra industria cinematografica è ormai solidissima. Tra l'altro, non dipendiamo piú dall'estero per le materie prime e i macchinari: ciò valga come elemento indicativo, per quanto riguarda le nostre possibilità nuove. I nostri complessi di produzione assommano oggi ogni aspetto dell'industria cinematografica — dalla fabbricazione della pellicola alla realizzazione del film — e sono serviti da un'organizzazione di distribuzione propria, altrettanto vasta. Siamo realmente una grandiosa organizzazione, tale da poter competere, oggi, con tutti i maggiori complessi americani: dei quali affrontiamo ora, decisamente, la concorrenza in tutto il mondo.

« Però, sebbene molto sia stato fatto, in profondità e in estensione, sui mercati mondiali, specialmente in parago-

ne agli sforzi di altri paesi, la cinematografia britannica ha ancora dei problemi grandiosi da affrontare, e dei formidabili ostacoli da superare. Bisogna tenere conto, sempre come dato indicativo, che quando cominciammo ad inviare all'estero la nostra produzione, poco dopo la guerra, vi erano nel mondo almeno duecento milioni di spettatori che, nella loro maggioranza, ignoravano perfino l'esistenza del film inglese. Penso che siamo riusciti a conquistare molto di questo pubblico nuovo perché abbiamo prodotto dei film eccellenti: ci siamo imposti sul piano della qualità, superando in molti paesi gli americani, che pure avevano dietro di loro un'esperienza di venticinque anni di esportazione di film.

« Si vedono ormai i frutti di un lavoro colossale, realizzato su un base generalmente pianificata: i nostri circuiti di sale, all'interno e all'estero, sono oggi, proiettando film inglesi, virtualmente in attivo: ed ora stiamo tendendo ad assicurare ai nostri film normali e regolari programmazioni in tutto il mondo, sforzo questo che è già molto avanzato. Sia per accordi che per società siamo inoltre cointeressati nei maggiori circuiti stranieri: dall'Europa all'India, e dal Sud Africa all'Australia. Quanto al mercato americano, penso che, con un po' di buona volontà da ambo le parti, i due Governi e gli enti interessati sistemeranno decisamente e nel migliore dei modi possibile la nota vertenza: per la quale, del resto, siamo già sul piano di compromesso, con reciprocità.

« Concludendo, una prima battaglia è stata vinta, dal cinema inglese. Il nostro obiettivo è ora la produzione sempre piú intensa di film di qualità eccellente. Tenderemo ad evitare ogni spreco di capitali, pur provvedendo a che la produzione non venga mai a mancare di mezzi. E considereremo sempre gli spettatori come gente, in fondo, di buon gusto ».

Polemica sul doppiaggio

Nel quadro della interessante polemica sul doppiaggio, che si va svolgendo da tempo, e da taluni critici — come Balasz — con una decisa tendenza a superare tale mezzo di diffusione, merita un cenno la tesi non priva di una certa audacia e sostenuta da un esperimento concreto, esposta ultimamente da Jean Morienval su " L'Aube ". Il critico del grande giornale parigino ha proposto di adottare, come sistema da applicare in via normale per tutti i film esteri, quello del " bilinguisme ", usato oggi male e soltanto per certe visioni da cine-clubs, e che, trattato con molta misura e buon gusto, potrebbe — egli afferma — sostituire interamente il doppiaggio con enormi benefici, sul piano pratico e su quello propriamente cinematografico, i quali giustificherebbero pienamente l'innovazione.

Morienval afferma in via assoluta che il piú delle volte il doppiaggio, come tale e perché generalmente cattivo, guasta i film: sottolinea inoltre il costo di tale mezzo — insostenibile per le piccole nazioni, come ci faceva osservare dal canto suo Bela Balasz — e rileva come le importazioni ed esportazioni dei film, di tutti i film, di tutti i paesi, sarebbero facilitate ed intensificate ove si riuscisse a superare il doppiaggio. Certa stampa inglese — notiamo marginalmente — sosteneva di recente, del resto, l'impossibilità a rigore d'arte della versione di opere come Henry V *o* Hamlet *di Olivier.*

Il critico francese viene poi a darci notizia di una nuova edizione, presentata a Parigi, di Eugenia Grandet *del nostro Soldati: edizione " bilingue ", nel senso che il dialogo italiano era conservato integralmente, accompagnato però da un commento, molto discreto come tono, che chiariva in termini sintetici l'azione e traduceva le battute piú spiccatamente funzionali del dialogo. A questo punto un'obiezione: " Il difetto — scrive il critico dell' " Aube " — sta, a nostro avviso, nel fatto che il pubblico, la cui attenzione è attirata dal nuovo sistema, segue solo le voci: quelle dei protagonisti, perché sono tali, e quella del commentatore, perché vuol capire: e le immagini, cioè l'essenziale, passano, a dir poco, in secondo piano ".*

Per Morienval, però, tale difetto — che vorremmo definire un'esasperazione di un vizio già esistente nel pubblico — potrà essere gradualmente ridotto dall'abitudine degli spettatori a questo nuovo mezzo di comprensione. Egli giunge ad affermare che lo si riscontra già meno alla fine del film che non al prin-

cipio: e, pur ammettendo che il gran pubblico, il quale va al cinema per distrarsi, reagirà allo sforzo di attenzione fluttuante cui sarà costretto, Morienval sostiene recisamente che il problema si riduce ad un perfezionamento del sistema.

Fin lí Morienval. Citiamo ora, in margine e come caso limite opposto, sul piano del paradosso però, una campagna che due tra i piú celebri giornalisti americani, Bob Considine e Walter Winchell, stanno facendo in questi giorni per far mettere le didascalie, prima della visione negli Stati Uniti... ai film inglesi, i cui dialoghi — essi dicono — sono molto spesso incomprensibili per il pubblico americano. Walter Winchell protestava ultimamente per non aver potuto seguire un'intera sequenza di In which we serve *di Noel Coward perché il dialogo di essa era imperniato su un certa parola — "cuddidge" — che doveva essere intesa come "courage", e cui egli arrivò solo grazie ai chiarimenti di un amico inglese, incontrato il giorno dopo.*

Stampa cinematografica bulgara

Si pubblica in Bulgaria una importante rivista, "Kino i photo", tuttora sconosciuta in Italia il cui notiziario critico investe con esaurienti trattazioni tutte le manifestazioni d'arte cinematografica, di tutto il mondo. Abbiamo potuto notare, ad esempio, che tale rivista, la cui collezione aggiornata ci è giunta da Sofia in questi giorni, dà notizia e rilievo critico regolare dei film italiani, in misura molto piú larga di quanto non avvenga in molte analoghe pubblicazioni occidentali.

Lo spazio dedicato ai divi americani o americanoidi per soddisfare, sia pure con una certa sobrietà, i sedimenti di gusto deteriore dai quali non si è ancora liberato neanche certo pubblico bulgaro, è compensato largamente nella rivista dal dibattito interessante su tutti i problemi di quella nuova cinematografia nazionale, svolto seriamente, con pieno realismo, e con una maturità che molto spesso non è limitata al piano teorico della sistemazione e dell'organizzazione, bensí rispecchia realizzazioni concrete, organiche, ponderatamente graduate: gli studi documentari di Jandov, per esempio, tipo Prigionieri delle nebbie. *Verità fondamentali, come la visione nel cinema d'oggi di un complesso fatto tecnico, industriale, in un dato senso e nei suoi aspetti positivi e negativi, o la concezione del documentario come di uno stadio per il quale le giovani cinematografie devono passare, o l'influenza del cinema nuovo sul pubblico, analizzata nei suoi portati e nei suoi determinanti, sono dibattute con piena coscienza e con un singolare rigore.*

Si potrebbero citare, come curiosità, critiche di film indiani e francesi, svedesi e messicani, che si incontrano sempre in "Kino i photo". Ci siamo soffermati invece, per il particolare valore, su una nota in merito al commento musicale nell'opera cinematografica, contenuta in uno degli ultimi numeri: perché tra i maestri che il cinema bulgaro pone come esempio da seguire, sia per la loro personalità di musicisti che per il valore cinematografico delle loro musiche di film, è citato in primissimo piano il nostro Ildebrando Pizzetti, seguíto da Honegger e da Schostakovic e Prokofief.

Riflessioni sul cinema

E' questo il titolo di un articolo che tratta un tema non nuovo ma sempre vivo: il cinema come espressione d'arte, ma con particolare riguardo agli spropositi, ai balbettamenti di improvvisati critici e di esteti non eccessivamente ferrati. L'articolo, a firma Giorgio Prosperi, è stato pubblicato in Mercurio, *febbraio* 1948.

Care ombre di Baumgarten, di Kant, di Hegel, di Schelling e di quanti altri grandi spendeste la vostra cita ad approfondire i problemi dell'arte, io immagino che cosa voi proviate sulla riva della saggezza udendo gli estetici spropositi o gli infantili balbettamenti dei vostri sprovveduti ed immemori discendenti cinematografici; fra i quali merita un posto distinto l'inglese Raymond Spottswoode, che in una sua *Grammatica del film* stabilisce addirittura tabelle analitiche di fattori differenzianti, esasperando la diligente se pur ingenua fatica dell'Arnheim (*Film als Kunst*) sulla ricerca di ciò che distingue l'immagine reale dall'immagine cinemato-

grafica. Cosí pure provo un certo scorato malessere nel vedere con qual fervore d'ortodossia alcuni miei giovani amici leggono e discutono il famoso *Kinopeciat* di Pudovkin, in cui si sostiene l'importanza del «montaggio» come fondamento dell'arte cinematografica; laddove quel volume interessa se mai come la confessione di un artista su alcune sue esperienze tecniche, che lo riguardano direttamente, e che non possono certamente esser prese come paradigma universale; tanto vero che sono smentite proprio dall'altro dioscuro del cinema russo, Sergei Mihailovic Eisenstein, con ragioni altrettanto personali di quelle del suo illustre avversario.

E. prosegue:

Non crediate, tuttavia, che i teorici del cinema-arte siano tutti di codesto stampo; ve ne sono per fortuna, rari ma ve ne sono, forniti di veri studi d'estetica, venuti al cinema dalla filosofia, come Luigi Chiarini, il quale, dopo aver convenientemente sperimentato ed assorbito la tecnica cinematografica, ha ripetutamente cercato di sistemare la settima arte negli schemi dell'estetica idealistica. E debbo dire che il suo a me pare un buon lavoro, chiaro, ordinato, conseguente, ove si accetti una premessa che a me sembra di difficile digestione e intorno alla quale io condivido in gran parte l'opinione espressa da Emilio Cecchi sul n. 22 di questa stessa rivista, giugno 1946.

L'autore conclude esaminando a sua volta l'arduo problema della artisticità del cinematografo. Le sue osservazioni non mancano certo di acutezza ma ci sembrano forse, per un critico preparato come il Prosperi, eccessivamente caute.

Dio mi guardi qui dal ristabilire una distinzione tra contenuto e forma, in cui la sceneggiatura sia il contenuto e il film completo la forma; o dal tornare alle conclusioni assai insufficienti di Adriano Tilgher circa il poeta soggettista. So bene che un primo piano, o l'angolazione di una inquadratura fanno già parte del soggetto e della sceneggiatura; ma mi domando, per la stessa approssimazione dell'immagine cinematografica e in definitiva per la sua contingenza (basta vedere come le immagini invecchiano in pochi anni proprio per quel coefficiente di materialità e dunque di deperibilità che contengono) mi domando, dicevo, se quella determinata immagine fotografica sia un elemento costitutivo del film alla stessa stregua di una pennellata in un quadro o di un verso in un poema: con la stessa necessità e gli stessi diritti. O se viceversa non condivida in certo modo la contingenza dell'interpretazione drammatica, fermi restando i caratteri e la struttura del personaggio.

E' un tema che propongo e che vorrei veder trattato da critici esperti, liberi e disinteressati; quanto a me mi accontento per ora di indicare i pericoli di un decadente pittoricismo, per la pretesa assurda di considerare l'immagine fotografica sullo stesso piano dell'immagine pittorica (equivoco in cui è caduto in grande stile persino un uomo del gusto di Laurence Olivier, con la sua antologia scenografica, dell'«Enrico V» da Memling a Feuerbach); e di additare al cinema la via maestra dell'azione drammatica, che la macchina riproduce e fissa, non crea, interpretando, accentuando, «suonando» col massimo d'espressione, il tessuto già vivo della sceneggiatura.

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*

Tipografia SO. GRA. RO. - Roma, Via Cesare Fracassini, 60 - Telefono 390.200

a **Roberto Rossellini**
autore di **GERMANIA ANNO ZERO**

a **Jacques Becker**
autore di **ANTOINE ET ANTOINETTE**

a **Carl Th. Dreyer**
autore di **D I E S I R A E**

a **Marcel Carné**
autore di **LES PORTES DE LA NUIT**
e **LES ENFANTS DU PARADIS**

a **René Clair**
autore di **LE SILENCE EST D'OR**

la FILM UNIVERSALIA ha affidato la regia di nuovi film in Italia (produttore Salvo D'Angelo)

Uno dei film della "Universalia" in preparazione è:

EURIDICE

dal dramma di Jean Anouilh, ridotto per lo schermo dall'Autore; regia di Marcel Carné

Diamo qui un sunto del soggetto:

Euridice è una fanciulla di eccezionale bellezza. La si nota inevitabilmente, nell'ambiente in cui vive, che è una *troupe* di piccoli commedianti di provincia. Chiunque s'avvede che il destino di Euridice è più grande della miseria che la circonda: infatti ella è l'Euridice di Orfeo. Orfeo ed Euridice: gli amanti leggendari.

Siamo in una stazioncina di provincia e deve arrivare un treno con tutti vagoni di terza classe. Nulla muta all'esterno, ma lí è Orfeo. Un bel ragazzo, con l'aria un po' triste, che suona il violino e vive con suo padre, un vecchio illuso.

Tutto è come prima, carico di miseria quotidiana, ma s'illumina di eterno perché tra Orfeo ed Euridice nasce l'amore.

Fabiola (Michele Morgan) e *Sira* (Elisa Cegani) *in una scena di* «Fabiola» *tra le ultime girate da Blasetti nei teatri del Centro Sperimentale di Cinematografia.* (Prod. Salvo d'Angelo per la Film Universalia)

Egli non aveva mai voluto lasciar suo padre ma ora non ci pensa un attimo ad abbandonarlo; Euridice era tanto affezionata ai suoi compagni guitti, tra cui sono i suoi genitori, ma ormai deve fuggire con Orfeo. La vita concede loro un attimo di immenso amore e di suprema dolcezza dell'affetto. Poi nasce — è chiaro — la gelosia. Euridice è sincera e confessa che Mathias, un disgraziato guitto, è stato il suo amante. Orfeo soffre, si dibatte nei dubbi... E se Mathias non fosse stato il solo?... Ma l'Amore è forte nel guidare gli uomini lungo la vita e perfino alla morte.

Mathias, abbandonato, si getta sotto il treno. E' il legame che si spezza con maggior schianto. Tutti gli altri si spezzano. Orfeo ed Euridice fuggono a Marsiglia. Notte d'amore.

La loro felicità è forte, piena e accecante ma come il bagliore del fulmine non può durare. Fa troppa meraviglia che si possa essere cosí felici. Orfeo vede in lei la piú pura, angelica, nobile fanciulla del mondo. Euridice si rattrista. Ella non è cosí; lo era da bimba; vorrebbe tornare indietro per lui. Ma come?... forse con tanta tenerezza... Ora Euridice va al mercato. Comprerà roba buona per la cena. Dice un *arrivederci* che somiglia a un *addio.*

Un attore e il Direttore della *troupe* in cui Euridice recitava sono giunti a Marsiglia in cerca di lei. Trovano in casa Orfeo e fanno a lui le loro proteste. Il grosso e violento direttore non reclama Euridice solo in quanto attrice della compagnia, ma anche come sua amante. Orfeo non può crederci, ma l'uomo detestabile dà particolari intimi di lei. L'immagine che di Euridice ci ha dato Orfeo è capovolta: si tratta di una donna spregevole che di angelico ha solo gli occhi e le linee del volto... Tanto è vero che ripartirà con i suoi vecchi compagni di lavoro, abbandonando Orfeo, l'ultimo amante. Ma non è cosí; un carrozzone della polizia riporta all'albergo il corpo di Euridice, che è morta in uno scontro di autobus. Allora il dolore di Orfeo si fa furioso e sovrumano: è il piú grande e il piú sincero del mondo. Esso commuove perfino la Morte, che fa per Orfeo la favolosa eccezione: lo conduce per mano nel Suo Regno perché faccia rivivere Euridice.

Non è un Regno Strano quello della Morte; è lo stesso buffet della stazione. Anche la Morte è un Signore qualsiasi con l'impermeabile e parla chiaro con Orfeo. «Se Euridice è come ha detto il Direttore la vuoi lo stesso?». «Sí», dice Orfeo. «Bene: allora non devi guardare il suo volto prima che sorga il sole. Altrimenti sarà perduta e questa volta per sempre».

Ma Orfeo non regge al mistero fino all'alba, cosí lontana.

Egli vuol conoscere la verità. E d'un tratto si volge e guarda Euridice negli occhi.

Ormai che la vita è perduta, Euridice non si difende piú. E' cosí difficile capire se le vicende di una vita sono vere o false: niente è completamente male o bene, giusto o ingiusto. Solo l'amore di Orfeo è stato buono, vero e giusto per lei: perciò era l'ora di morire.

Orfeo è commosso e sconvolto. Vuole abbracciarla, ma è l'alba.

Orfeo è solo nel buffet della stazione e sta per ricominciare la vita quotidiana. Ecco di ritorno suo padre con le vecchie, logore cose ed abitudini.

Un altro treno, viaggiatori infreddoliti, ragazze allegre.

Meglio poggiar la fronte su un cristallo del corridoio e guardare di là dai riflessi i boschi coperti dalla notte.

E' lí nel bosco che vaga insieme Euridice e la Morte; lí non ci sono vicende che s'inseguano amaramente nel tempo, né dubbi, né gelosia, né disperazione. E' lí nel bosco che solo si può avere l'Amore Eterno.

I passeggeri hanno freddo nel sonno e s'intabarrano senza accorgersi che lo sportello è rimasto aperto.

Orfeo è con Euridice, finalmente.

Ad Aci Trezza (Catania) durante la lavorazione del film «La terra trema» *di Luchino Visconti. L'episodio del mare dal titolo* «*Il mare amaro*» *è stato ultimato* **nello** *scorso mese di maggio.* (Prod. Salvo d'Angelo per la Film Universalia)

Si è iniziata la produzione LUX 1948-49

IL CAVALIERE MISTERIOSO

Prodotto da Dino De Laurentiis - Regìa di Riccardo Freda - Interpreti: Vittorio Gassmann, Maria Mercader, Elli Parvo, Yvonne Sanson, Gianna Maria Canale, Alexandra Mamis, Antonio Centa, Dante Maggio, Giovanni Hinrich

L'EROE DELLA STRADA

Prodotto da Luigi Rovere - Regìa di Carlo Borghesio - Interpreti: Macario, Carlo Ninchi, Odette Bedogni, Carlo Rizzo, Folco Lulli, Piero Lulli

FUGA IN FRANCIA

Prodotto da Carlo Ponti - Regìa di Mario Soldati - Interpreti: Folco Lulli, Pietro Germi